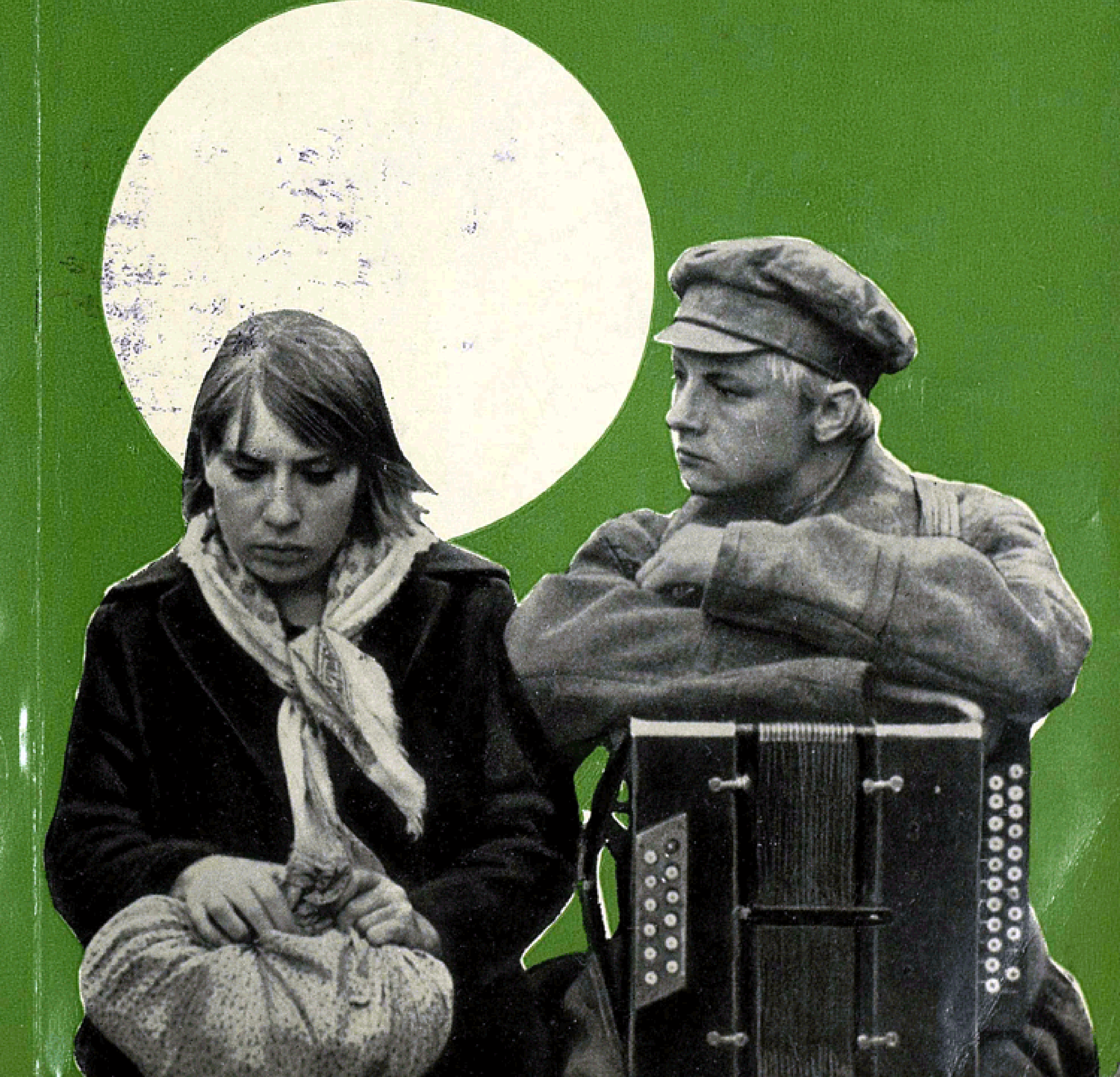
искусство КИНО

4 1968





искусство
КИНО

Ежемесячный журнал

**Орган Комитета
по кинематографии
при Совете Министров СССР
и
Союза
кинематографистов СССР**

Журнал основан в 1931 году

Обложка **А. А. Семенова**

Художественный редактор
Л. И. Гориловская

Технический редактор
Р. М. Гродская

Рукописи не возвращаются

Издание
Союза кинематографистов СССР

Цена 1 руб.

В чем «дух Ленфильма»?

Новые фильмы

Телевидение

За рубежом

<— Т. Доронина — Нюра («Три тополя на Плющихе»)

На первой странице обложки: И. Чурикова — Таня Теткина, М. Кононов — Алеша («В огне брода нет»)

На третьей странице обложки: Галина Польских — регулировщица и Джекки Шварц — лейтенант Грегор Хеккер («Мне было девятнадцать», студия ДЕФА, ГДР)

искусство
КИНО

Iskusstvo Kino

Cinema Art

Адрес редакции: Москва А-319, ул. Усиевича, 9
Тел. АД 1-02-72

А06046. Подписано к печати 25/III 1968 г.
Формат бумаги 70×90¹/₁₆. Печатных листов 10,5(условных листов 12,3)
Тираж 31 000 экз. Заказ 2298

Московская типография № 2 Главполиграфпрома Комитета по печати при Совете Министров СССР
Москва, проспект Мира, д. 105



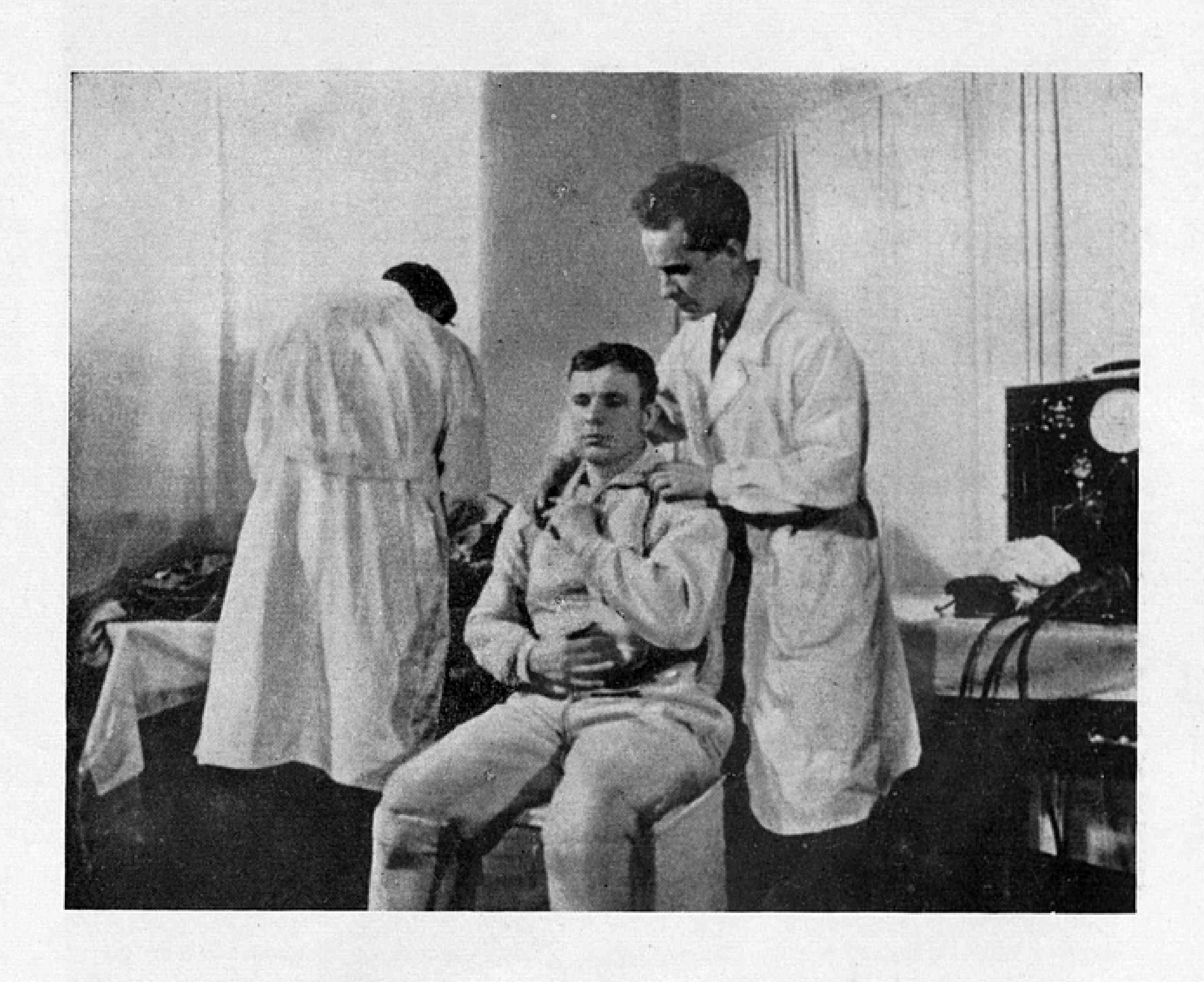
Тренировка на центрифуге

Страницы жизни народного героя

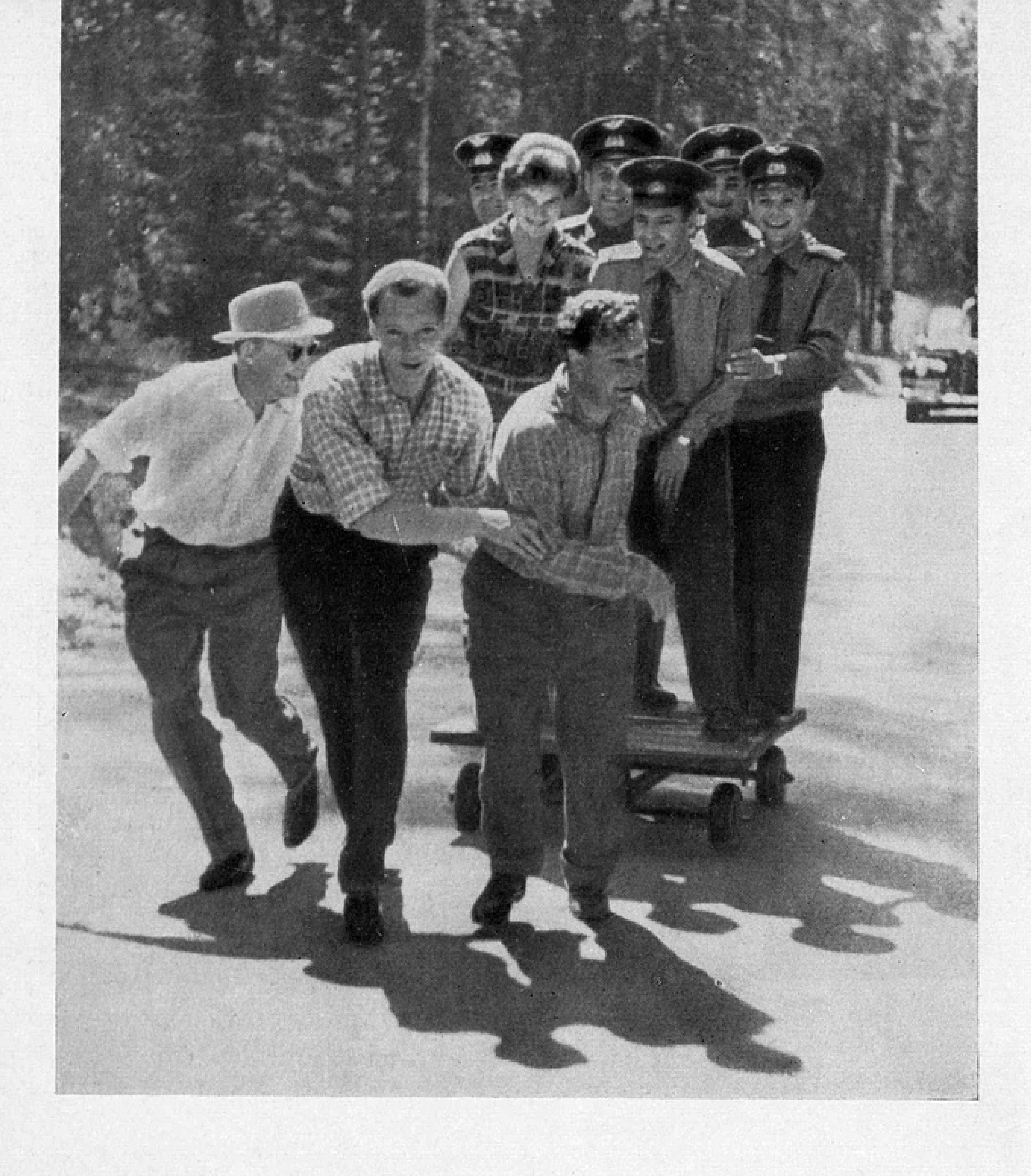
Кинокамеры фиксируют каждый этап героической эпопеи покорения Космоса советскими людьми, черты жизни, быта космонавтов. Во множестве кадров запечатлен обаятельный образ первопроходца космических пространств Юрия Алексеевича Гагарина, трагически погибшего в полете с Героем Советского Союза Владимиром Сергеевичем Серегиным.



Ю. Гагарин в тонстудии «Моснаучфильма»



Перед полетом в космос



В перерыве между киносъемками

Фото из личного архива
кинорежиссера Д. БОГОЛЕПОВА

Искусство и политика

Г. Куницын

В жизни общества нередки случаи, когда отрицание очевидных фактов наилучшим образом свидетельствует о том, что они, эти факты, существуют.

Подобная ситуация повторялась постоянно, как только речь заходила о связи художественного творчества с политикой. Стоило комулибо заговорить о неизбежном влиянии политики на художника, как тут же находились люди, поднимавшие по сему поводу яростные крики несогласия, свист и улюлюканье. Ирония истории вершила свой правый суд. Аполитичным не приходилось смеяться последними. Их пренебрежение к политике рано или поздно представало как худшая зависимость от худшей политики.

С течением веков политика все глубже входила в сферу искусства, но это обстоятельство лишь подстегивало ревнителей эстетической «незаинтересованности» на поиски новых способов шельмования тех, кто признавал определяющую роль классовых интересов в творчестве.

Не яркое ли тому свидетельство нынешнее время? Казалось бы, сегодня, в разгар идеологического сражения между социалистической и капиталистической системами, невозможно не видеть столкновения двух диаметрально противоположных тенденций — будь то в политике, в философии, в экономических учениях или в столь специфической сфере, как художественная культура. И все же именно сегодня, в этот острый исторический момент, многие защитники буржуазного образа жизни вновь вернулись к проповеди лозунга «чистого искусства».

Западные идеологи пытаются подбросить этот лозунг в виде «дополнения» к принципу мирного сосуществования стран с различным государственным строем. Этот принцип, твердят они, нельзя осуществить без отказа советской идеологии, советского искусства от политического содержания, без терпимого отношения к идеологии буржуазной. Одновременно утверждается, что в странах капитала «мирное» соседство несовместимых взглядов стало-де реальностью, и произошло это будто бы потому, что буржуазные государства и партии «не вмешиваются» в развитие художественной культуры.

Ничего подобного, конечно, в действительности нет, и эта хитроумная пропаганда не введет в заблуждение советскую творческую интеллигенцию. Она способна в какой-то мере повлиять лишь на тех, кому «болотный огонек» буржуазных «свобод» может вскружить нестойкую голову. Под предлогом «азбучности», «устарелости» или «неприменимости» политических критериев в оценке произведений искусства некоторые простачки готовы отказаться от партийности и классовости в творчестве или преуменьшить их значение. В литературной критике подчас возникают захватанные буржуазией понятия «без прилагательных» — «просто» гражданственность, «просто» реализм и гуманизм и т. п.

Коммунистическая партия последовательно и неуклонно воспитывает у деятелей советского искусства точную политическую направленность в работе, высокую ответственность за нее. И прежде и теперь

подчеркивается: никакого примирения с буржуазной идеологией!

Весьма значительной вехой в партийном воспитании советской творческой интеллигенции, в совершенствовании ленинских принципов партийного руководства развитием литературы и искусства явился XXIII съезд КПСС. На этом съезде вопросы художественной культуры привлекли к себе пристальное внимание. Взыскательная доброжелательность, глубокая заинтересованность в судьбах советской литературы и искусства, точная постановка проблем их развития — вот что было характерно для Отчетного доклада ЦК КПСС XXIII съезду. «Очень важно, — отметил Л. И. Брежнев, выступая с этим докладом, — что современность, проблемы коммунистического строительства в нашей стране стали главенствующим содержанием произведений советской литературы и кинематографии, театра и живописи, музыки и скульптуры. Художники разных поколений стремятся лучше понять и ярче показать образ нашего современника». Одновременно было сказано, что процесс художественного отображения борьбы нашего народа за коммунизм идет в обстановке упорных творческих поисков, причем наряду с творческими победами бывают и неудачи. «Разумеется, — продолжал Л. И. Брежнев, — мы за то, чтобы неудач было как можно меньше. Залог успешного развития советской культуры мы видим в том, что наша творческая интеллигенция в своей работе руководствуется теми же целями, теми же задачами, что и весь советский народ, его Коммунистическая партия».

В решениях XXIII съезда КПСС подчеркивается сложность задач, стоящих перед советским искусством в наши дни. Съезд помог лучше понять особую социальную функцию искусства, которую не сможет выполнить за него никакая другая разновидность человеческой деятельности. Искусство — главный выразитель эстетического самосознания общества, мощное средство эмоционально-образного познания действительности и формирования духовного облика людей своей эпохи.

Быть художником, знаменем которого является ленинизм, — это значит, руководствуясь общемировоззренческими идеями и политикой марксистско-ленинской партии, смело и самостоятельно выдвигать назревшие проблемы жизни и средствами своего искусства помогать их решению, обогащать партию и массы художественно осмысленным общественным, общенародным опытом. Не иллюстраторы (тем более не конъюнктурщики), а новаторы, идущие в общем строю бойцов за коммунизм, в ногу с народом и партией, — вот кто действительно способен двигать и движет советскую культуру.

Небесполезно вспомнить одно высказывание А. В. Луначарского о принципе соотношения искусства и партийности, о связи его с партией и ее руководящими организациями. «Мы, — рассказывал первый нарком просвещения, — в маленькой группе имели спор. Одни говорили: вот что значит лозунг партийности: надо брать лозунги ЦК и подыскивать к ним беллетристическую иллюстрацию. Я говорил: это не ленинская интерпретация... Ленин совершенно оп-

ределенно говорит: задача пролетарского писателя суммировать деятельность и опыт пролетариата и оплодотворять этим партийные лозунги... Надо не так ставить, чтобы Центральный Комитет писал лозунги, а мы подыскивали иллюстрацию к ним, а так, чтобы в Центральном Комитете среди других информационных материалов, которые они получают со всех сторон, читали и писателей и получали импульсы для своих постановлений и лозунгов... Один говорит: я действую наверняка — раз ЦК одобряет, я не ошибусь. Другой говорит: я пускаюсь в самые дебри действительности, еще не освещенные. Если я ошибусь — ударят меня, что ж, а может быть, и не ошибусь... И вот такие старатели-писатели, такие искатели золотоносных жил нам особенно нужны».

Могут и сегодня найтись люди, которые с ходу попытаются обнаружить противоречие между этим высказыванием крупнейшего советского критика и положениями статьи В.И. Ленина «Партийная организация и партийная литература», которую А. В. Луначарский в данном случае, кстати сказать, лишь комментирует, не добавляя от себя в принципе ровно ничего. Что ж, пусть они поищут эти «противоречия», нелегкое дело предстоит им, а точнее сказать — недостижимое. Да и число любителей сводить роль искусства к иллюстративности уменьшается. Основательно роет сейчас в нашей стране старый, добрый и, к счастью, беспощадный крот истории. В качестве основного и всестороннего идеологического оснащения взято мудрое и вечно молодое правило — «живи по науке».

Партия ясно сказала на XXIII съезде об усилении идеологической активности буржуазии и о причинах этого явления. Наше общество не может пойти и не пойдет на культурный изоляционизм. Мы не можем отгораживаться от процессов, происходящих в мировой цивилизации. Но в то же время мы четко понимаем, что сегодня в борьбе против нас империализм делает весьма серьезную ставку на идеологию, надеется, в частности, на то, что расширение контактов с буржуазным миром будет играть на руку буржуазной пропаганде. Колоссальные — при всех трудностях, сложностях, а порой и промахах — успехи Советского Союза в коммунистическом строительстве, достижения стран социалистического лагеря выбили у империализма надежду на подавление своих антагонистов военным путем. Нет теперь у капиталистической системы также и надежд на сохранение своего «суммарного» экономического преобладания. Остается одно: попытаться с помощью идеологического воздействия поколебать уверенность советских людей в неизбежности победы коммунизма и переманить на свою сторону тех, у кого нет идейной стойкости.

С этой целью и применяют на Западе различные средства и методы вплоть до утверждений, что капитализм обеспечивает художникам «абсолютную свободу творчества».

В документах Коммунистической партии по вопросам литературы и искусства постоянно звучал и звучит лейтмотив: художественное

творчество всегда и везде в классовом обществе связано с какой-либо политикой. Дело лишь в том, с какой политикой и с какой партийностью оно связано. Под лозунгом «беспартийности» очень часто выступают тайные приверженцы реакционной буржуазной партийности. Но наши идейные противники не склонны считаться или вовсе забывают о том, что на нашей стороне самое мощное оружие — правда истории.

Проблема исследования связей политики и искусства осложнилась сегодня из-за того, что наряду с откровенно буржуазными идеологами и ревизионистами против ленинского учения о художественном творчестве выступили китайские догматики и сектанты. Они невиданным образом вульгаризируют связь искусства с политикой, приписывая художникам, каждому без исключения, сознательное стремление представлять жизнь лишь в аспекте, сугубо политически выгодном тому или иному классу. Во главу угла поставлен, как это ни парадоксально, принцип «охранительного», то есть, по сути, приспособленческого, искусства. Казалось бы, полярные противоположности здесь разительно сходятся. Ведь подобную же односторонность, политическую ложь стремилась и стремится навязать художникам именно буржуазия.

Правда, нельзя забывать, что, действительно, односторонность возникает порой и у некоторых слоев победившего пролетариата, у некоторых его идеологов, еще не прорвавших круга мелкобуржуазного сознания. По своему характеру политически-ложный «утилитаризм», «украшательство» и есть пережиток старого мира, явление мелкобуржуазное.

На упомянутую закономерность впервые указал Г. Плеханов. «Всякий класс, добившийся господства, естественно, склоняется к самодовольству, — писал он. — А буржуазия, господствующая в обществе, основанном на ожесточенной взаимной конкуренции товаропроизводителей, естественно, склоняется к такому самодовольству, которое лишено всякой примеси альтруизма. Драгоценное «я» всякого достойного представителя буржуазии целиком заполняет собой все его стремление и все его помышления».

Г. В. Плеханов тонко подметил проявление этого сугубо буржуазного свойства и у героев современной ему западной буржуазной литературы. В частности, в пьесе Зудермана «Цветочный челн» баронесса Эрфлинген говорит, поучая свою младшую дочь: «Люди нашего разряда существуют затем, чтобы из всего, что есть на свете, сделать род веселой панорамы, которая идет или, вернее, кажется идущей мимо нас». Другими словами, это значит, что люди, вроде этой блестящей баронессы, которая, кстати сказать, происходила из самого буржуазного рода, должны воспитывать себя так, чтобы на все совершающееся в мире смотреть исключительно с точки зрения своих личных, приятных переживаний.

Нравственный солипсизм — так называл Плеханов это свойство буржуазного сознания.

Но поскольку самодовольство — все же закономерность для известных,

указанных выше условий, то оно, хотя и как только пережиток, хотя и с примесью или даже в оболочке альтруизма, является иногда **опасностью**, против которой должны держать порох сухим победивший пролетариат и его партия. Ленин не раз подчеркивал, что наша страна не прошла в свое время через исторический опыт развития буржуазного демократизма, через этап, который определяется не только буржуазной революцией, но и соответственно высоким развитием капиталистической экономики. К моменту свершения Октябрьской революции в 1917 году мелкобуржуазная стихия, несмотря на наличие большого отряда передового пролетариата и его революционной партии, давала знать о себе и в волюнтаристской неорганизованности, и в отсутствии привычек к научному расчету в работе, в бескультурье, в «комчванстве» и т. д. Ленин видел в этом немалую трудность для рабочего класса, для коммунистов, для дальнейшего развития революции.

Пережиточность тут состояла также и в том — психологически это было особенно важно, — что к руководству в тех или других звеньях, чаще всего в низовых, иногда приходили люди, воспитанные как раз в условиях этой мелкобуржуазности с извечным для нее принципом: не бескорыстное служение действительно великим исторически оправданным пролетарским идеалам, а стремление лишь бы «выбиться в люди». И если это удается, то приходит порой именно самодовольство.

«Только нельзя допустить, — говорил однажды А. В. Луначарский в связи с этим В. И. Ленину, — чтобы психопаты и шарлатаны, которые сейчас в довольно большом числе стараются привязаться к нашему пароходу, стали бы нашими же силами играть неподобающую им и вредную для нас роль».

Владимир Ильич сказал на это, по свидетельству Луначарского, буквально следующее: «Насчет психопатов и шарлатанов вы глубоко правы. Класс победивших, да еще такой, у которого собственные интеллигентские силы пока количественно невелики, непременно делается жертвой таких элементов, если не ограждает себя от них. Это в некоторой степени, — прибавил Ленин, засмеявшись, — и неизбежный результат и даже признак победы» («В. И. Ленин о литературе и искусстве», М., 1967, стр. 681).

Выгоды из своего положения подобные «удачники на час» стремятся извлечь лишь для себя лично, зато все, что говорится критического по их адресу, они явно демагогически переносят на революцию и коммунизм.

Такие люди тоже всегда выступали как «голос класса» (М. Горький), но, конечно же, не пролетарского, а — против их воли и сознания — противоположного ему — мелкобуржуазного и буржуазного.

Все это имеет отношение к вопросу о связи политики с искусством.

В. И. Ленин вел беспощадную борьбу против всякого самодовольства, особенно социального, против различкого рода «комчванства», внедрял трезвый революционный и вместе с тем научный расчет. Лишь после его смерти социальное самодовольство, к величайшему несчастью наше-

му, все же получило распространение. Сначала оно содержалось в троцкизме (троцкизм по сути своей кроме всего прочего есть, однако, и социальная трусость, прикрываемая архилевой терминологией). Партия целиком и полностью расценила троцкизм как мелкобуржуазный уклон. Именно — мелкобуржуазный. Позднее сложная наша история тем не менее привела к тому, что некоторые похожие черты этой мелкобуржуазности внедрились в сознание известной части населения, наиболее легко подвергавшегося воздействию культа личности.

Именно социальное самодовольство, не имеющее ничего общего с марксизмом-ленинизмом, враждебное ему, привело к тому, что немало людей у нас стало видеть в искусстве только забаву, развлечение «после служебных тягот», а не острейшее оружие в борьбе за коммунизм. Формы проявления такого подхода к искусству были разнообразны — от анархических криков о ничем не контролируемой «свободе художника», его «праве» на произвол до бесконфликтной лакировочности «нас возвышающего обмана».

И все же: какие бы заблуждения, какие бы ошибки ни приходилось социалистическому движению преодолевать на пути к величайшим победам, никто никогда нигде не доходил до тех геркулесовых столпов социального самодовольства, до каких дошли сейчас руководящие круги в Китае. Они сделали его, по существу, осью своей государственной политики, навязывая его всей партии. Ни о каком трезвом подходе в нынешнем официально поддерживаемом китайском искусстве к явлениям действительности и речи быть не может. Само существование искусства и литературы объективно поставлено под сомнение. До чего способны дойти догматики, ослепленные идеями маоцзэдунизма, свидетельствовала уже и появившаяся несколько лет назад в журнале «Бэньи бао» статья «Образцы искусства современного ревизионизма». Ее подзаголовок — «О фильмах Г. Чухрая и его высказываниях». Ее цель — «обличение» фильмов и позиции одного из выдающихся советских режиссеров.

«В фильмах Чухрая, — утверждается в статье, — настойчиво пропагандируется следующая идея: революционные войны, которые вынуждены вести пролетариат и революционные народы, несовместимы с личным счастьем народных масс, а коллективные интересы революции несовместимы с личными интересами. Война разрушила личное счастье, война разрушила любовь — вот формула, которая находит яркое выражение в этих фильмах.

По Чухраю получается, что эпохальные революционные бури несовместимы со стремлением людей к желанному счастью, что временное счастье можно обрести, лишь убежав от диких и жестоких революционных бурь, но ведь и тогда ему, этому недолгому счастью, грозят конфликты и сокрушительные удары революционных бурь! В «Сорок первом» счастье стало возможным лишь тогда, когда девушка-красноармеец и белый офицер скрылись от классовой борьбы и на краткий момент мирного сосуществования оказались на пустынном острове! В «Балладе о солдате»

оно стало возможным только на краткий момент полных прелести скрытых чувств, когда Алеша и Шура находились в вагоне!

В «Чистом небе» счастье стало возможным тоже только на «маленьком островке», в стороне от революционного огня! Все же прочее, все, что люди переживали, что несла с собой революционная борьба, — несчастье!

Чухрай однажды довольно точно сформулировал свою точку зрения на счастье. Он говорил: «Я считаю, что счастье человека состоит из трех важных факторов — любви, мира и правды». Его произведения и высказывания помогают нам уяснить смысл этих слов. Прежде всего речь идет о так называемой любви, то есть о любви на «маленьком островке», где можно скрыться от «бурь века»; о так называемом мире—мире, который не тревожат ни революционные бури, ни гнев народа; о так называемой правде, где «коммунизм без гуманизма» подменяется гуманизмом класса буржуазии. Поэтому то, что он говорит о трех важных факторах в счастье человека, в переводе на наш язык означает буржуазные индивидуализм, пацифизм и гуманизм, в основе чего лежит эгоцентризм, прямо противоположный революционному коллективизму. Такого рода ультраиндивидуалистическая точка зрения на счастье и составляет главное содержание чухраевского понимания человеческой сущности».

В итоге подобного «анализа» выдающиеся, патриотические произведения советского художника, имеющие огромное воспитательное значение, объявляются ревизионистскими. Обожествление личности Мао Цзэдуна и восхваление жизни, которая якобы, как богом, дарована им китайскому народу (восхваление казарменно-нищей жизни!), достигло масштабов, с большим трудом поддающихся пониманию.

Достаточно вспомнить, что произошло с Го Мо-жо. Казалось бы, он, некогда крупный писатель и ученый, давно уже стал присяжным льстецом при Мао. Но этого для пекинских руководителей, пытающихся всемерно отвлечь внимание народа от реальных трудностей, теперь недостаточно. И они заставили Го Мо-жо выступить с отречением от всего, что было им за долгую жизнь написано действительно ценного, чтобы показать народу, что в Китае всякий интеллигент — в силу одного того, что он интеллигент, — является элементом антинародным и... ничтожным. Го Мо-жо своим отречением и публичным самоуничижением показал не только то, что он не Джордано Бруно, а еще и то, что он, быть может, видит свою трагедию не в том, в чем ее усматривают маоисты. В противном случае зачем же бы ему нужно так бездоказательно педалировать на полной своей никчемности?

●

У советской литературы — совсем другой путь, другие перспективы. Ей нет нужды приспосабливаться к политике нашей партии, ибо эта политика отвечает интересам общества и самой нашей литературы. Советский писатель — это общественный деятель, чье творчество неотрывно от его позиций гражданина, борца за дело партии и народа.

Коммунистическая партия высоко оценивает познавательно-воспитательную роль художественного творчества в жизни советского общества. Именно поэтому она направляет развитие художественного творчества, руководствуясь ленинскими принципами и идеями, основанными на объективных идеологических и эстетических закономерностях самого искусства. Наша партия не раз подчеркивала, что субъективизм, некомпетентность, администрирование вредны в области культуры никак не менее, чем в сфере материального производства.

Многонациональная литература и искусство нашей страны создали яркую художественную летопись борьбы советского народа за социализм и коммунизм. В последние годы наша художественная сокровищница пополнилась новыми талантливыми произведениями литературы, кино, музыки, театра, изобразительного искусства. Эти произведения явились ответом на назревшие общественные потребности, они будят и направляют мысль, формируют коммунистические убеждения, воспитывают высокую нравственность, развивают эстетический вкус, доставляют людям радость общения с миром прекрасного.

Активность в поисках и в поддержке нового, коммунистического, непримиримость к недостаткам, мешающим нашему движению вперед, внимание к глубинным, наиболее важным и волнующим процессам жизни, разнообразие и смелость художественных решений — вот характерные черты лучших произведений последнего времени.

Гражданственная, коммунистически-партийная направленность творчества советского художника выражается в величии и ясности его идеалов, в его непримиримости к отрицательным явлениям, в многоохватности и точности анализа нашей истории и нашего современного социально-нравственного состояния. Более требовательными становятся люди и к художественности искусства, все более широко распространяется убеждение в том, что какими бы добрыми намерениями ни руководствовался автор, но если они не превратились в подлинно художественные образы, воспитательное значение творения художника равно нулю.

Главным был и остается для нашей литературы вопрос: важно не только то, что именно изображается и как изображается, важно то, в о и м я ч е г о это делается. Наши коммунистические цели ясны. Конкретные же пути в творчестве каждый художник находит сам, только сам, руководствуясь своими убеждениями, партийной совестью, сознанием своей ответственности. У нас нет объективно проблемы: может или не может художник искать. Выдвигается другой вопрос: художник обязан искать, обязан творчески экспериментировать — в о и м я к о м м у н и з м а.

В кадре — улыбка...

Е. Драбкина

Редакция нашего журнала познакомилась с малоизвестным вариантом фотоснимка, сделанного 7 ноября 1918 года, в день первой годовщины Великой Октябрьской социалистической революции. У Кремлевской стены на фоне мемориальной доски работы Сергея Коненкова мы видим Ленина, Свердлова, Подвойского, а вокруг большую группу партийных и советских работников того времени. Снимок сделан в несколько ином ракурсе, чем не раз публиковавшийся, а главное — у тех, кто на нем запечатлен, иные выражения лиц: все смеются или улыбаются, несколько повернув головы и глядя куда-то в сторону и вниз.

Мы обратились к нашему постоянному автору Елизавете Яковлевне Драбкиной, так как она сама присутствовала в тот момент на Красной площади, и мы видим ее на фотоснимке рядом с Яковом Михайловичем Свердловым, по левую руку от него, во втором ряду.

— Скажите, пожалуйста, знаком ли вам этот снимок? — спросили мы Елизавету Яковлевну.

— Да, я его знаю.

— А знаете ли вы, почему все смеются?

— Знаю! Конечно, знаю! Но причина этого столь смешна и неправдоподобна, что я расскажу о ней лишь потому, что располагаю документами, которые безусловно подтверждают мой рассказ.

Дело в том, что на снимке запечатлен один из моментов торжественного празднования первой годовщины Октября. Вся революционная Москва, построившись в колонны, пришла на Красную площадь, слушала Ленина и, проведя на Красной площади несколько часов, разошлась по районам, чтобы там закончить торжество.

Красная площадь была совсем не такой, как теперь. Вдоль Кремлевской стены голо и неуютно тянулись обложенные дерном могилы жертв революции. Площадь была вымощена брусчаткой. По ней проходили две трамвайные линии. Сразу за храмом Василия Блаженного шел ряд невзрачных домов — и площадь была от этого меньше и теснее, чем в наши дни.

Но в день революционного празднества она расцвела. С Кремлевской стены и с Верхних торговых рядов (нынешний ГУМ) спускались алые полотнища с лозунгами. Маленькие флажки краснели на каждом зубчике Кремлевской стены.

Много раз Красная площадь была центром революционных празднеств, однако первая годовщина Октября занимает в этом ряду свое, особое место. Подумать только: год, ц е л ы й г о д наша партия, рабочий класс и крестьянство стояли у власти. Еще так свежи были воспоминания о Смольном и днях Октября. Все собравшиеся у Кремлевской стены весело вспоминали, какой хохот стоял на заседании Военно-Революционного комитета, когда туда пришел товарищ Павлов, тогдашний комендант тюрьмы «Кресты», в которой содержались министры бывшего Временного правительства, и рассказал, как он заметил, что министры покрывают стены камер какими-то значками.

— Что это означает? — спросил их Павлов.

— Этими значками мы отсчитываем дни, в течение которых большевикам еще удается держаться у власти, — ответил ему министр Терещенко.

Павлов приказал прекратить это занятие.

— Во-первых, — сказал он, — пачкать стены не полагается, а во-вторых, на это дело не хватит стен...

И вот прошел год, целый год, а большевики держались у власти вопреки всем



усилиям контрреволюции их свалить. К тому же последние месяцы были ознаменованы множеством радостных событий: в окруженную блокадой, отрезанную от всего мира Советскую Россию проникали вести о революционных событиях в разных углах земного шара. Терпеливые радисты на слабеньких радиостанциях день и ночь шарили в эфире, ловя сообщения о забастовках в Германии, голодных бунтах в Болгарии, выходе Турции и Австро-Венгрии из войны, освобождении из тюрьмы Карла Либкнехта, восстаниях солдат во французской армии, возникновении в Софии, Вене, Будапеште Советов рабочих и солдатских депутатов.

И вдобавок ко всему — Владимир Ильич оправился от ран и снова был с нами.

Было чему порадоваться!

Вечером 6 ноября в Москве устроили иллюминацию и зажгли фейерверк. В здании оперного театра на нынешней Пушкинской улице была поставлена опера Бетховена «Фиделио». Режиссер Федор Комиссаржевский поставил спектакль так, что происходившее на сцене переплеталось с событиями дня. Освобожденный восставшим народом из темницы герой оперы Флорестан обращался к присутствующим с речью, которая заканчивалась призывом «Мир хижинам — война дворцам». В финале действующие лица пели вместе со всем залом «Интернационал».

Было сделано все, чтобы праздник получился как можно более радостным и всеобщим. О том, как трудно приходилось устроителям, лучше всяких слов расскажет хотя бы такое объявление, помещенное 2 ноября на первой странице «Известий»:

ДЛЯ ОКТЯБРЬСКОЙ ЮБИЛЕЙНОЙ ВЫСТАВКИ
«ГОД ПРОЛЕТАРСКОЙ ДИКТАТУРЫ»,
организуемой РОСТА
и Издательством Всероссийского Центрального Исполнительного Комитета,

СРОЧНО НЕОБХОДИМ БЮСТ КАРЛА МАРКСА

ТОВАРИЩЕЙ, МОГУЩИХ ПРЕДСТАВИТЬ
БЮСТ НА ВРЕМЯ ВЫСТАВКИ,
ПРОСЯТ СООБЩИТЬ ОБ ЭТОМ
В ТЕЛЕГРАФНЫЙ ОТДЕЛ РОСТА

Был создан специальный Комитет Октябрьского праздника, а при нем... «Отдел изготовления гирлянд»!..

В общем, машина закрутилась на полный ход.

Но по нетерпению, с которым вы на меня поглядываете, я чувствую ваш невысказанный пока вопрос:

— А кино? Было ли кино?

Как сказал примерно в таком же случае Пушкин:

Читатель ждет уж рифмы «розы».
На вот, возьми ее скорей!

Было кино! И тоже деятельно участвовало в праздновании годовщины.

В моей памяти сохранилось смутное воспоминание о запруженной народом



Кудринской площади (ныне площадь Восстания), об экране, сшитом примерно из полудюжины простынь, и мелькающих на нем, все время подпрыгивающих кинокадрах. Но в газетах того времени можно найти довольно полную информацию о том, что там происходило. Мы узнаем, что Кинематографический комитет Наркомпроса выпустил картину «Годовщина Революции».

Картина делилась на пять частей. Она, как гласит сообщение кинокомитета, «захватывает все главные моменты русской революции, здесь представлено: восстание рабочих, бунт в Петрограде, когда народ вышел на улицу, многочисленные демонстрации, манифестации, митинги, портреты борцов за свободу, похороны жертв революции на Марсовом поле в Петрограде и в Москве. ...Перед зрителем проходит съезд Советов, Государственное совещание в Москве, обстрел Александровского военного училища, период заключения Брестского договора. Демонстрация картины перехода к мирной жизни, обмен пленных, возвращение беженцев на родину и пр. ...»

Дальше заметка сообщает:

«Среди других картин, приготовленных Комитетом к торжествам, следует отметить картину «Эра Советской власти». Здесь представлено подавление Ярославского белогвардейского восстания, борьба на чехословацком фронте».

Картина «Подполье» рисует работу революционеров в подполье при старом режиме*.

7 ноября «картины будут демонстрироваться на пяти площадях Москвы. Эти же картины будут одновременно демонстрироваться в московских кинематографах. Вход бесплатный» («Известия» от 6 ноября 1918 года).

День 7 ноября выдался ясный, солнечный. Красная площадь была заполнена народом. Торжество началось с открытия мемориальной доски. Председатель Моссовета Петр Германович Смидович провозгласил, что оно поручено самому дорогому для всех человеку — товарищу Ленину!

Владимир Ильич срезал скрепы ножницами, покровы упали — и глазам присутствующих представилась белокрылая фигура, держащая пальмовую ветвь с надписью: «П а в ш и м в б о р ь б е з а м и р и б р а т с т в о н а р о д о в». Знамена склонились, раздались звуки похоронного марша, все обнажили головы.

— Товарищи! — сказал в своей речи Ленин. — Мы открываем памятник передовым борцам Октябрьской революции 1917 года. Лучшие люди из трудящихся масс отдали свою жизнь, начав восстание за освобождение народов от империализма, за прекращение войн между народами,

* Авторы сценария А. Серафимович, И. Виньяр. Режиссер В. Касьянов. Оператор А. Левицкий. Агитфильм, 1918.

за свержение господства капитала, за социализм... Почтим же память октябрьских борцов тем, что перед их памятником дадим себе клятву идти по их следам, подражать их бесстрашию, их героизму. Пусть их лозунг станет лозунгом нашим, лозунгом восставших рабочих всех стран. Этот лозунг — «Победа или смерть».

●

Но как бывает в жизни, а не в выскобленных до дыр сценариях и кинофильмах, в эти исполненные торжества минуты произошло маленькое событие, писать о котором, по мнению некоторых не слишком-то умных людей, и не следовало бы, когда пишешь о патетическом взлете Истории, но которое, по моему (может, и некомпетентному) мнению, воссоздает аромат той эпохи и показывает ее глубочайшую человечность.

А событие это было такое: на Красную площадь забежала... собака.

Да, собака, обыкновенная собака из породы «дворняга вульгарис», то ли черная с белыми пятнами, то ли белая с черными пятнами, лохматая, веселая, с хвостом, загнутым классическим дворняжьим крючком,— собака, полную «распродокументальность» которой подтверждает первый из публикуемых вами снимков, который, насколько я знаю, никогда не публиковался.

Ее появление было встречено смехом и приветственными возгласами. Но нашелся «страж порядка», который решил ее прогнать и пнул сапогом. Собака взвыла. И тут все — в том числе Владимир Ильич, неподалеку от которого я стояла в эту минуту,— закричали: «Не троньте собаку! Оставьте собаку! Не смейте бить собаку!»

И собака осталась. А в какую-то минуту — видимо, это было уже по окончании самой торжественной части — вдруг стала ловить свой собственный хвост — зрелище, которое неизменно приводит людей в веселое настроение.

Вот эта-то минута и запечатлена в полученном вами малоизвестном фото.

Вместе с Елизаветой Яковлевной мы посмеялись над этим забавным эпизодом и решили задать ей вопрос, который нас давно интересовал.

Дело в том, что в одном из номеров нашего журнала за прошлый год опубликована статья Григория Михайловича Козинцева, в которой он, излагая историю создания кинофильма «Юность Максима», пишет, что «зерном» образа Максима, первой же его чертой была способность шутить, и ссылается в подтверждение своей мысли на то место в одной из статей Е. Драбкиной, где она пишет о ленинском поколении нашей партии: «Были они веселые, сильные, озорные... В сказках, которые они мне рассказывали, Змей-Горыныч расхаживал в жандармском мундире, а Иванушка-дурачок, женившись на царевне, говорил: «И на черта нам с тобой, Марьюшка, это самое царство? Давай-ка лучше раздадим его и пойдем гулять вольными людьми по белу свету».

— Вопрос наш к вам такой: правильно ли истолковал Г. М. Козинцев ваши слова? И соответствует ли Максим существующему в вашей душе образу большевика-подпольщика?

— Безусловно, да! Максим не был бы Максимом, если бы Козинцев, Трауберг и Чирков превратили его в резонера, талдычащего цитаты и не слушающего никого, кроме себя самого. Нигде, ни в чем он не вызывал во мне сомнений — словно на экран взошел один из моих приятелей — первых комсомольцев (я принадлежу уже не к поколению Максима, а к следующему, но дистанция между нами была невелика) и, глядя то ли на меня, то ли не на меня, запел под гитару, как крутится, вертится шар голубой...

Что до юмора, смеха, шутки, тут я

порой испытываю немалые затруднения. Ко мне обращаются с просьбой: «Расскажите ваши воспоминания о таком-то моменте...» Поскольку меня неизменно тянет к воссозданию исторических событий во всей прелести их жизненных деталей, первый порыв мой — сказать: «Все хохотали...» — «То есть, позвольте, в такой момент?» — «Да, именно в такой момент».

Хорошо, когда имеешь этакого пса, запечатленного неизвестным фотографом на Красной площади! А не будь этой лохматой дворняги, кто бы мне поверил?

А сколько тогда смеялись! В том числе и в великие «десять дней, которые потрясли мир»! Сколько взрывов смеха было хотя бы вокруг вызовов телефонной станции!

Дело в том, что в Питере тогда существовало две телефонные подгруппы: «А» и «Б», и чтоб вызвать нужного вам абонента, надо было нажать соответственную кнопку, молодой женский голос (молодой — потому, что в телефонистки принимали только незамужних девушек) отвечал: «Станция...» Тогда вы должны были сказать: «Барышня, дайте мне, пожалуйста, такой-то номер...»

Эта стандартная форма вызова превратилась в то, что в наши дни носит название «стереотипа». Стереотип этот продолжал действовать и когда матросы-балтийцы в Октябрьские дни захватили телефонную станцию и заменили разбежавшихся телефонисток. И вот человек подходил к телефону, поднимал трубку, нажимал кнопку, слышал произнесенное просоленным морским басом: «Станция...», автоматически говорил: «Барышня...» — и тут же заливался смехом, равно как и все окружающие, знавшие по собственному опыту, что сейчас произошло.

Или история с девицами из знаменитого «Женского батальона». Она известна в нескольких вариантах, более или менее совпадающих в основном, хотя и расходящихся во второстепенных подробностях.

По мотивам, которые я объясню потом, я привожу рассказ об этом эпизоде члена Военно-Революционного комитета Адольфа Абрамовича Иоффе:

«Военно-Революционному комитету,— писал А. А. Иоффе,—приходилось иметь дело с тысячами посетителей, вереницей стоявших у его дверей и заполнявших не только коридоры, но и лестницы. Весь аппарат ВРК составляли два-три секретаря и машинистки, и членам ВРК приходилось сплошь заниматься опросом посетителей и тут же решать все дела. А приходили в ВРК все: перепуганные обыватели с просьбой дать охранную грамоту; иностранцы — за разрешением на выезд; рабочие, взявшие в руки управление заводами и требовавшие то денег, то различных указаний; тянулись дамы, студенты, военные, чиновники, каждый со своими нуждами, приводили арестованных, подозреваемых в контрреволюции...

Когда через несколько дней после Октябрьского переворота в ВРК явились представители гарнизона и рабочих с просьбой принять решение о женских батальонах, пишущий эти строки спросил, что же, по их мнению, нужно сделать? Несмотря на озлобление, те ответили:

— Переодеть опять бабами и пустить по домам...

Так и поступили.

Поиски такого большого количества женского платья вызвали в ВРК много смеха, тем более что часть женщин-воях пришлось переодевать в найденные в

подвалах Смольного платья бывших институток, которые для многих были очень коротки».

Из всех вариантов рассказа об этом эпизоде я выбрала именно рассказ Иоффе потому, что он был опубликован еще в 1919 году, когда не только события были свежи в памяти, но почти все их участники и свидетели были еще живы. Но имеется и еще одно обстоятельство, определившее мой выбор: я сама, собственными глазами видела в коридорах Смольного этих женщин, уже переодетых в женские платья. Если то, что прикрывало нижнюю половину их фигуры, можно назвать «мини-юбками», притом в самом смелом их исполнении, то для лихо не сходящихся на груди блузок ни мода, ни язык еще не создали аналогов. Разве что «бикини с рукавами»?

●

Партия наша была молодая (самому старшему участнику Шестого ее съезда исполнилось лишь 47 лет), юношески-пылкая и в любви к трудящимся и в ненависти к врагам революции. И даже когда она, встав у кормила государственной власти, стала наводить порядок в организационной работе, в первых ее шагах было нередким веселое озорство.

И, как во всем и везде, самым веселым, самым жизнерадостным был Владимир Ильич! «Ух, как умел хохотать. До слез...» — вспоминала о нем Надежда Константиновна.

Я не буду даже делать попыток рассказа об этой стороне личности Владимира Ильича и уступаю место несравненному мастеру живописи словом Анатолию Васильевичу Луначарскому. Из многих прекрасных страниц, посвященных им Ленину, я беру отрывок из его воспоминаний о Ленине в Совнаркоме.

«При Ленине,— пишет Луначарский,— в Совнаркоме было дельно и оживленно.

Уже при нем утвердились внешние приемы рассмотрения дел: чрезвычайная строгость в определении времени ораторов... Царило какое-то сгущенное настроение, казалось, что самое время сделалось более плотным, так много фактов, мыслей и решений вмещалось в каждую данную минуту...

Сам Ленин любил всегда смеяться. Улыбка на его лице появлялась чаще, чем у любого другого. Рансом, наблюдательный англичанин, отметил эту наклонность к веселому, беззаботному смеху у величайшего из людей нашего времени и правильно ее понял: «Это смех силы,— говорил Рансом,— и эта сила заключается не только в огромных способностях Ленина, но и в его коммунизме. Он обладает таким совершенным ключом для отмыкания общественных тайн и трудностей, коммунизм дал ему такую уверенность в незыблемости прогноза, что, конечно, никакой другой деятель не может быть так уверен в себе, своих планах, своих проектах...

Работали в Совнаркоме споро, работали бодро, работали с шутками.

Ленин добродушно принимался хохотать, когда ловил кого-нибудь на курьезном противоречии, а за ним смеялись все — крупнейшие революционеры и новые люди нашего времени — над шутками самого ли председателя, который очень любил сострить, или кого-либо из докладчиков. Но сейчас же после этого бурного смеха наступила вновь та же бодрая серьезность и так же быстро, быстро текла река докладов, обмена мнений, решений...»

Таким был Ленин!

В чем „дух Ленфильма"?

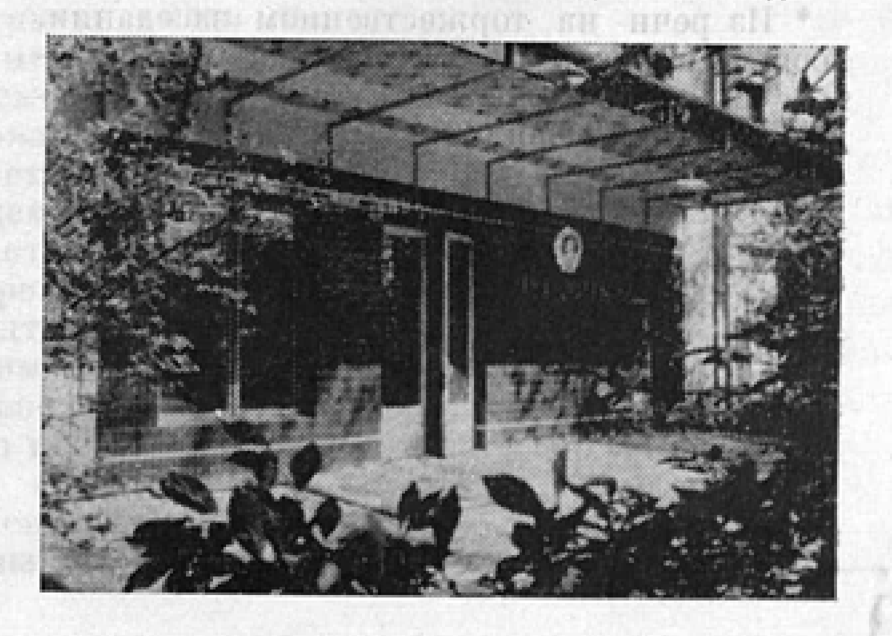
У «Аквариума» на Каменноостровском проспекте в дореволюционные годы



«Ленфильм» в середине пятидесятых годов



Вход в «Ленфильм» в шестидесятые годы



Коллективисты*

Сергей Эйзенштейн

...Сегодня мы прибыли сюда для того, чтобы от лица всех киноработников приветствовать замечательную кинофабрику. Замечательна наша Ленинградская фабрика не только тем, что она создала ряд незабываемых и замечательных кинофильмов, названия которых вам сейчас напоминают эти красные знамена, но главным образом потому, что эти победы она одержала благодаря тому факту, что она была первой фабрикой, усвоившей большевистский метод работы. Это была первая фабрика, которая стала работать и работает на принципах подлинного большевистского коллективизма. Этой своей победой, этим своим замечательным методом Ленинградская кинофабрика будет всегда служить примером и образцом для всех прочих кинофабрик Советского Союза. И когда все остальные кинофабрики овладеют тем же замечательным методом работы, то все фабрики сольются в один великий коллектив, который сумеет оказаться на высоте тех грандиозных задач, которые стоят перед нашей кинематографией.

---

* Из речи на торжественном заседании, посвященном юбилею советской кинематографии и студии «Ленфильм» (3 февраля 1935 года, Ленинград).

Вступительная страничка

С. Кара

Если бы я писал историю «Ленфильма», то начал бы ее со следующей вступительной странички.

В конце апреля 1896 года в петербургских газетах замелькало затейливо набранное зазывное объявление, которое широко оповещало о том, что «4 мая, в день открытия летнего сезона, в театре «Аквариум» (что на Каменноостровском проспекте) впервые в России будет показано последнее чудо века — движущиеся на экране изображения Синематографа Люмьера».

И внизу объявления — жирными буквами:

«Билеты продаются!»

Итак, первый публичный киносеанс в России состоялся 4 мая 1896 года...

(Здесь я бы сделал подстрочное примечание, чтобы напомнить, что, как известно, первый платный показ удивительного изобретения братьев Луи и Огюста Люмьер, то есть первый в мире публичный киносеанс, состоялся в Париже в декабре 1895 года и что спустя всего пять месяцев — в России... и т. д.)

Итак, продолжал бы я, первый публичный киносеанс в нашей стране состоялся в Петербурге, на Каменноостровском проспекте, в театре «Аквариум».

И случилось так, что спустя всего пять месяцев после Октябрьской революции Петроградский кинокомитет в поисках удобного помещения для организации съемок игровых агитфильмов остановился на одном из залов «Аква-

риума». И знаменательно, что первая агитлента, снятая здесь, называлась «Победа мая»!

А через год-два постановлением Петросовета весь театр «Аквариум» (теперь уже — на улице Красных Зорь) с принадлежащим ему просторным рестораном и прилегающим к ним небольшим садом был передан новой кинофабрике, которая несколько раз меняла свое наименование (Севзапкино, Совкино и т. д.), пока не стала окончательно «Ленфильмом».

С годами перестраивались все старые здания, возводились совершенно новые, современные... Но долго, очень долго оставалась на «Ленфильме» от «Аквариума» торжественная белая мраморная лестница, каким-то чудом сохранившаяся в одном из ателье... Ленфильмовские режиссеры и операторы очень любили снимать в своих картинах эту небутафорскую, истинно фактурную лестницу. Много раз появлялась она на экранах, и стоит только напомнить — окажется хорошо знакомой миллионам кинозрителей.

В одном фильме на этой лестнице взволнованно прощались до завтра, до встречи на Сенатской площади доблестные молодые люди, которых потом назовут декабристами; в другом — праздные господа вели по ней на великосветский бал своих красиво улыбающихся кукол; в третьем — мчались наверх с винтовками наперевес питерские красногвардейцы, чтобы вовремя и на месте перехватить участников офицерского заговора...

В десятый или пятнадцатый раз появилась эта лестница на экране как бы ведущая в музей, и стоял на ней молоденький пилот ГВФ, нетерпеливо ожидая девушку, которая сейчас выйдет и скажет свое великое «да!». И еще в одном фильме бежали по этой лестнице вниз, теряя на ней всякую спесь и важность, немецкие штабисты, насмерть перепуганные неожиданной близостью советских танков. В следующем фильме — в чинном строю шли по ней на урок навигации воински подтянутые мальчишки-нахимовцы. И, кажется, в последний раз, спешила по ней наверх по очередному вызову беззаветная труженица, очень милая женщина-врач... Потом не стало этой лестницы, ее разобрали. (Всегда находится достаточно энергичный директор, начальник, завхоз, который если ничего и не построит, то обязательно что-нибудь отменит, разломает, разрушит, чтобы оставить память по себе.)

А до наших дней уцелело на ленфильмовской земле с давних времен лишь то, что прижилось на ней крепко-накрепко, прочнее всяких каменных фундаментов и стен, что уже нельзя ни сломать, ни разрушить, разве только вырвать с корнем: несколько старых-старых лип в бывшем саду «Аквариума» и... кино!

И опять же знаменательно (а может быть, всего только занятно), что там, где впервые в России засветились на экране движущиеся изображения «Завтрака младенца», «Выхода с завода» и «Прибытия поезда», потом были созданы великие фильмы, прославившие и само чудо-изобретение братьев Люмьер, и наше русское советское киноискусство.

Председатель Петроградского кинокомитета и первый директор «Ленфильма» Д. Лещенко



В двадцатые годы

Леонид Трауберг

Начинался «Ленфильм».

Был Каменноостровский проспект. Он стал улицей Красных Зорь. Сейчас он — Кировский.

Была ленинградская фабрика Севзапкино. Потом — фабрика Совкино. И наконец...

Январь 1935 года. В Большом театре звучат слова указа: «Наградить орденом Ленина киностудию «Ленфильм»...»

Понимали ли яростно рукоплескавшие люди, что наряду с пятью отдельными работниками студии орденом Ленина был награжден — впервые в советском искусстве — целый коллектив?!

Может быть, понимали. Может быть, и нет. О непонимании — чьем-то, не будем выяснять чьем,— говорит дальнейшая история студии на Кировском проспекте.

Но при чем тут Гагаринская, с которой я хочу начать этот рассказ, нарочито ограниченный во времени — не больше, чем годом-двумя — 1924-й, 1925-й?

Гагаринская улица. Она невелика. Она ничем не знаменита. На ней нет памятных домов (разве что пустовавший рынок времен Екатерины).

Но по соседству многое: Летний сад, Прачешный мост, Соляной городок — со всем этим столько связано!

Ничего не связано с домом № 1 по Гагаринской, домом купца Елисеева, чье имя не забыто и сейчас.

В этом доме, в огромной, с тремя гигантскими залами квартире, мы, «фэксы», уже заканчивавшие «Октябрину», нежданно-негаданно получили помещение для своих занятий. Не столько получили, сколько вселились, опять-таки охмурив бравого управдома, немедленно вступившего в ряды фэксовцев.

В дни наводнения 1924 года состоялся прием новых учеников. Пришли Соболевский, Костричкин, Кузьмина, Жеймо, Жаков, Березин, Таня Венцель, Мария и Полина Понна, Бармичев, Гурецкая (Герасимов уже был).

Многие попали в историю советской кинематографии, многие не попали. Но бог с ней, с историей!

Я говорю о том времени, о котором позволено сказать: «О!»

Идут дни, проходят годы. Расходятся друзья. Исчезают коллективы.

Но было же, черт побери, что-то в этом единстве, что заставляет людей, давно разлучившихся, уже не близких, лучшать, вспоминая — на бумаге или просто так! Ведь даже на лице Плюшкина, дьявол его разрази, «скользнул какой-то теплый луч, выразилось не чувство, а какое-то бледное отражение чувства!». А ведь мы, опять же бес нас возьми, все-таки не Плюшкины. Всякое случалось, но...

Гагаринская, 1 была нашим тылом. Не в ФЭКСе состоял наш съемочный коллектив: Евгений Еней не делал кульбитов, Андрей Москвин не слушал лекций об Амброзе Бирсе, Борис Шпис не учился передавать горе через ощущение холода, и наши администраторы Гералтовский и Шкляревский не избивали друг друга под наблюдением великого Эрнеста Лустало. Но все они числились «фэксами».

Оттуда, с Гагаринской, приходило все, что наполняло наши первые фильмы, делало их и несуразными и обещающими. Все, что позволило им, несмотря на смертные грехи, остаться в анналах киноискусства.

И умение любопытствовать, вчитываться, вникать, увлекаться. И бесконечное экспериментирование решительно со всем: со сценарием, с актерами, с режиссурой, с методами съемок. И повседневный труд — с утра до вечера до



С. Герасимов

Г. Козинцев, Ф. Эрмлер,
Л. Трауберг.
Париж, 1927—1928

П. Петров-Бытов



пота, до больницы. И гордость за побеждающих сверстников, сделавших «Стачку» и «М-ра Веста», и жгучая зависть к ним, и твердая уверенность, что и на нашей Гагаринской улице будет когда-нибудь если не праздник, то приятный вечерок.

И постепенно повзросление — не только в литературе, где мы шли сумбурно, горячечно и непреклонно от Гоголя к Золя, к Бальзаку, к Горькому, но и в главном — в постижении времени.

Мы не только дрались под руководством Лустало. Мы дрались — по всем вопросам, не жалея слов, не жалея брани. Но, приходя в ателье, сплачивались воедино, плечо к плечу, готовые на самый тяжкий, рискну сказать, поистине советский труд.

Вовсе не из любви к нам — к Козинцеву, ко мне, как писал один из «фэксов», а из чувства этого самого единства возникала готовность каждого делать вещи, пожалуй, немыслимые сейчас.

Так, на съемках «Шинели» Андрей Кострички шестьдесят дней не выходил из павильона ни на час, отсыпаясь урывками в углу, на груде костюмов. А Москвин, его тезка, и не спал вовсе, снимая ежедневно по три смены.

Так, на одной из съемок «Чертова колеса» Паша Березин прыгнул из окна шестого этажа в крошечный сверху, как платок, брезент и, узнав (по секрету), что у Москвина кончилась пленка как раз в момент прыжка, заявил громогласно: «Давайте снимем еще раз, я плохо группировался в воздухе!»

Труднее было мириться с другим. С царившим в нашей группе духом неуспокоенности, непрестанного пересмотра вкусов, методов, позиций. Случалось серьезно схлестываться, но до съемочной площадки. А на ней — посмотрите Герасимова в ролях Медокса, журналиста Лусто и в эпизодической роли в «Одной»! А временна́я разница — два года! Только два (для нас тогда — целых два).

Проходит полвека, и человеку начинает казаться, что именно он был главным виновником торжества. Перестал громыхать на расстроенном пианино незабвенный наш аккомпаниатор Алексей Николаевич Бем, взыграли фанфары титулов, регалий и международных сюксессов, и — так и хочется приподнять себя, так и хочется думать, что пришло время командиру оказаться впереди на лихом коне.

Чувство это несвойственно бывшим хозяевам студеных залов на Гагаринской. Но оно существует. Хотя бы в иных исторических трудах, где по сотне раз повторяется имя (и взаправду—великое имя!) Всеволода Пудовкина и уводятся «в нефокус» имена Натана Зархи и Анатолия Головни. Где забывается настоятельная тенденция Эйзенштейна сниматься по преимуществу в одном ряду с Эдуардом Тиссэ и Григорием Александровым.

На Гагаринской мы учились всему: настоящему танцу и пониманию Гофмана, искусству чаплинской игры и умению читать газеты. Не учились мы только одному, это родилось вместе с нашим входом в дом № 1: чувству коллектива.

Это чувство с разных сторон пришло на улицу Красных Зорь. Его принес Эрмлер (он начинал с мастерской под названием КЭМ — Комсомольская экспериментальная мастерская). Его привез из Москвы Юткевич. Его продолжали позже Зархи и Хейфиц, явившиеся едва ли не сам-семь, как комсомольская бригада.

Бригады, мастерские, студии, даже коллективы из двух названных братьев сошлись в стенах «Ленфильма», чтобы вместе идти по дороге самого важного

из искусств. Идти, отвечая за свое искусство — перед временем, перед народом, перед страной.

ФЭКС формально прекратил существование вместе с выпуском фильма «Новый Вавилон». Это был не только наш последний немой фильм. Это был фильм, закончивший для нас двадцатые годы.

Не могу я без волнения смотреть этот фильм, особенно этот. И видно все, что не удалось, что скомкано, что несерьезно, — и снова живешь в чудесных днях работы над этой картиной.

Что бы там ни было неудачно, но последние части мы можем глядеть, не опуская головы.

Смеется, смеется Луиза Пуарье — Елена Кузьмина на кладбище, видя, как роет ей могилу возлюбленный, солдат Жан, в смехе закрывает лицо рукой, и когда отнимает руку (чудесен этот жест, найденный Козинцевым), на лице — высокое чувство горя, трагизма, веры. Она кричит, Луиза:

— Мы еще встретимся, Жан! Мы еще придем в наш Париж!

Мы никогда не встретимся вновь, не придем в наш «Ленфильм». Но наша картина заканчивалась не возгласом Кузьминой. На стене появлялись слова, дождь не смывал их, ничто не могло их уничтожить, ничто не уничтожит их в наших сердцах:

— Да здравствует Коммуна!

Какая превосходная это была коммуна — киностудия «Ленфильм»!

У истоков киноведения...

В 1925 году в Ленинграде в стенах Государственного института истории искусств, где изучались и разрабатывались проблемы театра, литературы, музыки, изобразительных искусств, был создан кинокомитет. Он явился, по сути дела, первой в Советском Союзе киноведческой организацией, где научно разрабатывались и ставились в широком эстетическом плане вопросы теории кино. Знаменательно, что кинокомитету, начиная с самых первых шагов, было свойственно органическое соединение теории и практики, чему, разумеется, способствовало то, что членами кинокомитета были Г. М. Козинцев, Л. З. Трауберг, И. З. Трауберг, С. А. Тимошенко и другие ведущие режиссеры тех лет.

ИЗ ПРОТОКОЛА I ЗАСЕДАНИЯ КИНОКОМИТЕТА ПРИ ОТДЕЛЕ ИСТОРИИ И ТЕОРИИ ТЕАТРА ГИИИ

19 декабря 1925 года

Присутствовали: Ю. И. Брусиловский, А. А. Гвоздев, К. Н. Державин, Г. М. Козинцев, А. А. Кроленко, Ю. Б. Мещанинов-Рони, Я. С. Попов, С. А. Тимошенко, И. З. Трауберг, Л. З. Трауберг, Н. Н. Ефимов.

Председательствовал А. А. Гвоздев, обязанности секретаря исполнял С. С. Мокульский.

Открывая заседание, А. А. Гвоздев приветствует собравшихся киноработников, которые откликнулись на призыв киносекции и пришли работать в институт. А. А. Гвоздев замечает, что самая конструкция института с его четырьмя отделами поможет организовать работу новообразованного кинокомитета в разнообразных направлениях, с учетом различных сторон современного кинопроизводства. Здесь поможет опыт и музыкантов, и театралов, и словесников, и специалистов в области изобразительных искусств. Но в то же время следует признать, что работа кинокомитета может быть плодотворной только при условии тесного сближения теории с практикой, ибо науки о кино еще не существует и создаться она может только в результате сотрудничества искусствоведов с практиками кино. Вслед за тем А. А. Гвоздев вкратце докладывает о задачах новообразованного кинокомитета.

Этот последний должен явиться первой ячейкой в области научного изучения кино. Попытки организовать такое изучение уже делались, но разрозненно и не методично. Необходимо централизовать и урегулировать эту работу, придав ей строго методичный характер. Для этого намечается ряд путей. Прежде всего регулярная организация докладов по различным вопросам теории и истории кино. Намеченные в этих докладах задания подлежат дальнейшей разработке в специально оборудованной лаборатории, которая, будучи снабжена опытной сценической площадкой с экраном и проекционным фонарем, даст возможность ставить и проверять те или иные теоретические задания. Далее, с помощью издательского аппарата ГИИИ кинокомитет имеет возможность выпускать целую серию научных и научно-популярных книг о кино. Последнее особенно важно, так как даст возможность бороться с колоссальной неграмотностью кинозрителей. Все книги и брошюры о кино, выпускаемые кинокомитетом, должны предварительно зачитываться на его заседаниях в качестве докладов. Обсуждение этих последних должно будет выяснить методы писания научно-популярных книг о кино...

В последовавшем потом обмене мнений присутствующие киноработники предложили ряд тем докладов и высказались по поводу плана работы кинокомитета. Г. М. Козинцев указал, что работа вошедших в кинокомитет режиссеров может проявиться в двух направлениях: 1. в ознакомлении кинокомитета с принципами и методами своей работы, как со стороны теоретической, так и со стороны практической (производственная работа руководимых ими киномастерских); 2. в участии и в общих работах кинокомитета.

Со своей стороны Г. М. Козинцев предлагает ознакомить членов кинокомитета с работой мастерской ФЭКСов, а также сделать доклад на тему «Современный киноактер», иллюстрированный показом работы киномастерской ФЭКСов. Л. З. Трауберг подчеркнул, что работа кинокомитета будет плодотворной только при том условии, если она будет носить злободневный характер. Поэтому, присоединяясь к предложению Г. М. Козинцева, он считает необходимым организовать в первую очередь ряд докладов, затрагивающих наиболее боевые вопросы современного кино. Сам Трауберг предлагает прочесть доклад на такую именно тему— о сценарии в СССР.

Ю. И. Брусиловский предлагает разбить все доклады практиков кино на две группы: 1. доклады отдельных режиссеров по общим вопросам, выявляющие их производственную линию; 2. коллективные доклады ряда режиссеров по частным вопросам (например, о методах работы с актерами), выявляющие различные подходы к одному и тому же вопросу. Помимо того, Брусиловский предлагает, чтобы все доклады в кинокомитете проходили с заранее намеченными официальными оппонентами, которые предварительно ознакомляются с тезисами доклада.

Я. С. Попов, приветствуя в лице кинокомитета первую организацию, поставившую перед собой цель научного изучения кино, выдвигает вопрос о необходимости начать в срочном порядке собирание и систематизацию материалов по истории советского кино. Многое в этой области уже сейчас потеряно; потому нужно не терять времени и собирать все, что сейчас еще доступно. Попов предлагает свое сотрудничество в этой области, а также доклад на тему «Начало советского кино».

С. А. Тимошенко намечает целый ряд тем, которые должны быть подвергнуты планомерной научной разработке в первую очередь. Таковы темы: 1. История совет-

ского кино; 2. История русского кино до Советской власти; 3. Теория актерской игры в кино и исследование актерской игры у иностранных и русских актеров; 4. Теория кинорежиссуры; 5. Художественное оформление в кино; 6. Музыка в кино; 7. Проблема света и работа кинооператора; 8. Сценарий; 9. Монтаж фильмы: 10. Анализ отдельных образцовых фильм (например, лучших работ Гриффита или «Стачки» Эйзенштейна). Со своей стороны Тимошенко предлагает доклад на тему «Теория киномонтажа», в котором он ознакомит кинокомитет с подготовляемым им большим трудом о киномонтаже.

Я. С. Попов рекомендует поставить вопрос о становлении киносценария путем исследования соотношения между сценарием авторским, сценарием режиссерским («рабочим») и либретто.

Ю. Б. Мещанинов выдвигает вопрос об организации при кинокомитете библиографической картотеки кинофильм, актеров и режиссеров, а также киномузея, в котором следует начать собирание всех материалов по истории кино (например, плакатов, которые погибают). Предлагает свое сотрудничество в этой области и доклад на эту тему.

К. Н. Державин выдвигает еще две темы исследования: 1. Вопрос о том, каким должен быть настоящий киномузей; разрешить этот вопрос можно только в сотрудничестве с архитектором и техником; 2. Научное изучение киноплаката с выяснением его психологии и отношения к фильму.

Л. З. Трауберг предостерегает от разработки в первую очередь слишком узких и чересчур специальных тем; рекомендуется в первую очередь сделать ряд теоретических докладов по различным отраслям киноискусства...

Публикация Л. ШВАРЦА

Из ненаписанных мемуаров

Сергей Юткевич

Живописи я учился во ВХУТЕМАСе, режиссуре — у Мейерхольда, а вот киноискусству нигде. Тогда еще не было ВГИКа.

Моим университетом стал «Ленфильм». В нем провел я десять лет напряженной творческой жизни, исполненной надежд и разочарований, свершений и неудач.

Кинофабрика Ленгоскино, куда я пришел летом 1928 года, разместилась в диковатом и неуютном помещении бывшего кафе-шантана в дореволюционном Петербурге и казино в нэповском Петрограде, известном под названием «Аквариум». Фасадом своим выходила она на улицу Красных Зорь.

Хотя я и коренной ленинградец, но кинематографическое свое бытие начал в Москве на 1-й Госкинофабрике, откуда, впрочем, и был изгнан сразу же после своего дебюта — фильма «Кружева». Тогдашнее киноначальство, просмотрев картину, посвященную актуальной в те годы тематике борьбы комсомола с хулиганством, изрекло приговор: «Фильм про хулиганов, да и сам режиссер такой же!»

Оценка мне показалась несправедливой — вряд ли следовало так безапелляционно квалифицировать мои юношеские поиски новой кинематографической поэтики (и неизбежные при сем крайности!), тем более что общественностью и критикой фильм был принят на редкость поощрительно. Но факт оставался фактом. Тогдашнему директору Московской кинофабрики И. П. Трайнину мое присутствие показалось обременительным. Тогда-то на помощь и пришла дружба моих ленинградских соратников. С Козинцевым и Траубергом был я уже давно связан нашими общими театральными «эксцентрическими» эскападами, и поэтому, забрав нехитрый свой багаж, я охотно перебрался на улицу Красных Зорь.





Ученик гримера В. Горюнов поправляет грим актера на съемке «Декабристов»

С. Юткевич

И. Хейфиц и Ю. Герман



В то время будущий «Ленфильм» был как бы бастионом молодежи — мой возраст также оказался подходящим: мне только что исполнилось 24 года.

Тон на студии задавали мои однолетки. Из «стариков» я застал Ивановского, Сабинского, Висковского. Уже тогда творческое лицо коллектива определяли Эрмлер, Козинцев, братья Трауберги — Леонид и Илья, Червяков, Иогансон, Тимошенко, Петров, Браун, Иванов, Зархи и Хейфиц, вскоре присоединились и братья Васильевы — вот режиссеры, чьи фильмы вскоре принесли славу марке «Ленфильма».

В директорском кабинете восседал Натан Яковлевич Гринфельд, старый большевик, интеллигентный, мягкий человек, доброжелательный к своим молодым питомцам. Но душой студии был, конечно, Адриан Иванович Пиотровский. Для всех нас он был непререкаемым авторитетом, и не только потому, что поражала его эрудиция, но и потому, что обладал он каким-то особым «чувством кинематографа».

Он фантазировал вместе с нами, всегда умел вовремя подсказать новый неожиданный сценарный ход, выбрать тему для будущей работы, а главное — увлечь живущим в нем самом чувством поэтической влюбленности в сегодняшний день нашей страны. Он совмещал свою работу на студии с вдохновенной деятельностью по созданию ленинградского ТРАМа (театра рабочей молодежи). Там вместе с режиссером Соколовским, художником Дмитриевым и композитором Шостаковичем сочинял он спектакли, куда привносил те кинематографические новации в драматической структуре, которые лишь много лет спустя стали достоянием не только советского, но и мирового театра. Ведь многое из того, что впоследствии было «изобретено» — свободное монтажное построение спектакля со смелым использованием времени и пространства, света и звука, вторжение поэтической публицистики в ткань представления, острая злободневность и бытовая наблюдательность в сочетании с чисто театральной метафоричностью и актерской импровизацией, — словом, все, что составляло силу и слабость таких примечательных трамовских спектаклей, как «Плавятся дни», «Целина», «Правь, Британия!», «Дружная горка», — этих первых опытов политического и синтетического театра, — все это, несправедливо забытое нашими театроведами, вдохновлялось талантом Пиотровского. К тому же он еще успевал писать исторические и теоретические статьи в сборниках и журналах. Ни одно массовое театральное «действо» тех времен не обходилось без его участия. Он заседал в бесконечных комиссиях по выработке театрального репертуара для самодеятельных и профессиональных трупп, но центром его деятельности оставались коридоры и монтажные «Ленфильма».

Он появлялся там в самое неожиданное время, стройный, легкий, с редкими, всегда всклокоченными и чуть вьющимися волосами, немного косящим взглядом, одетый небрежно, но с присущей ему элегантностью. Он словно порхал по студии, как волшебный персонаж из шекспировского «Сна в летнюю ночь», этакий веселый заводила и путаник Пек. Сравнение может показаться неточным, так как Пек забавлялся неразберихой, которую устраивал для своего развлечения, ставя персонажей пьесы в немыслимые для них положения, а Пиотровский по функции своей должен был, казалось, приводить все в порядок. Но, право, еще неизвестно, что в настоящем

искусстве можно назвать «порядком», особенно в том беспорядке, который как бы стал символом кинематографической суеты! Именно поэтому импровизационная легкость и поэзия, которую вносил он в наши производственные будни, придавала им особое очарование и, что самое главное, вселяла веру в еще не окрепшие силы. Он верил нам, он любил нас, молодых и не оперившихся еще «киношников», — он как бы водил с нами веселые хороводы по еще не хоженным тропам нового и самого современного искусства.

Я полагаю, что каждый из ленфильмовцев должен рассказать, сколь многим обязан Адриану Пиотровскому, ибо в любом фильме, поставленном на этой студии, есть частица его таланта.

И еще многим обязан я лично другому руководителю сценарного отдела — Вениамину Евгеньевичу Вольфу. Внешне он был полной противоположностью Пиотровскому. Тощий, суховатый, сдержанный, с неизменным пенсне на чуть взгорбленной переносице — на первый взгляд, скорее «ученый педант», с размеренной, спокойной речью. Однако за этой внешностью скрывался не только отличный и высокообразованный коммунист, но и пламенный дон-кихот революционного театра. Он был создателем и директором «Красного театра», на чьих подмостках появились тогда такие спектакли, как «10 дней, которые потрясли мир» по Джону Риду, «Пьяный круг» и «Фронт» молодого драматурга Д. Дэля. Под этим псевдонимом писал молодой актер этого же театра Леонид Любашевский, вскоре ставший нашим соратником по сценарию «Встречный», а затем и первым, лучшим исполнителем роли Якова Свердлова в наших историко-революционных фильмах.

Вольф поддержал меня после неудачи с фильмом «Черный парус», где я, переоценив свои режиссерские возможности, с жадностью набросился на плохой сценарий и в результате снял, как тогда сказал Шкловский, «самую нарядную ленту кинематографа». Это была пустоватая картина, в которой моя режиссерская «каллиграфия» не спасла сюжет, механически перенесенный из рассказов Джека Лондона в советскую действительность. Именно Вольф посоветовал мне опять окунуться в реальную жизнь рабочего коллектива.

Так пришел я на «Красный путиловец» и в содружестве с его рабкорией задумал сценарий «Счастливая улица» — прообраз того фильма, что появился через два года на экране под названием «Златые горы».

И Вольф и Пиотровский всегда тактично, неназойливо, но очень последовательно и принципиально подталкивали, направляли молодую режиссуру студии в сторону рабочей революционной тематики. Оба они — и партийный «комиссар», и беспартийный «эстет» — ценили горячность поиска, риск новаторов, но неизменно и как бы незаметно для нас направляли все это в русло животрепещущего политического советского кинематографа. Вокруг них группировались те люди, без которых невозможно было производство фильмов: писатели, драматурги, сценаристы. Юрий Тынянов, Борис Леонидов, Катерина Виноградская, Михаил Блейман, Владимир Недоброво, Леонид Рахманов, Эммануэль Большинцов, Леонид Иерихонов, Николай Никитин, Д. Дэль — вот неполный список первых припомнившихся мне фамилий, наших друзей и добрых советчиков, чьи произведения формировали столь важный участок студии, как ее ре-

пертуар. Ведь если трудно подыскать репертуар для одной театральной труппы, то насколько же сложнее эта задача для такого организма, как киностудия, являющаяся конгломератом многих коллективов, каждого со своими особенностями и потребностями. Тем более что «Ленфильм» отличался с самого же начала от всех других производственных кинопредприятий тем, что объединял он в своих стенах сдружившиеся между собой творческие ячейки. Это были не только постоянные съемочные группы, но и некий своеобразный круг единомышленников, вначале интуитивно и неосознанно, а затем в 30-е годы уже и теоретически и практически обосновавших некую эстетическую платформу, получившую название «ленинградской школы» и выступившую единым фронтом на знаменитом творческом совещании 1935 года в Москве.

Я не хочу преувеличивать значение этой «школы» и ее монолитность. В ней, конечно, переплетались часто противоречивые вкусы и взгляды ее участников, но теперь, издалека, стало неоспоримым ее значение для того стилистического поворота, который произошел в советском киноискусстве в начале 30-х годов и определил его развитие с наступлением эры звукового кино. Но пусть этим займутся более сведущие люди — историки и киноведы. Я вспомнил сегодня об этом процессе только потому, что пришел и я на «Ленфильм» не один, а со своим коллективом, объединенным ранее при Московской АРРК (Ассоциации работников революционной кинематографии) под странным названием ЭККЮ (Экспериментальный киноколлектив Юткевича).

Мы приехали все вместе — оператор Жозеф Мартов, актеры Нина Шатерникова, Борис Пославский, Константин Назаренко, ассистент Антонина Кудрявцева — все они стали коренными ленфильмовцами. К нам вскоре присоединились пианист Лев Арнштам, мои ученики, сначала ассистенты, а потом режиссеры Виктор Эйсымонт и Геннадий Казанский, художник Моисей Левин, оператор Владимир Рапопорт, монтажер Татьяна Лихачева, мои сотоварищи по театру им. Вс. Мейерхольда Эраст Гарин и Хеся Локшина, директор моих фильмов талантливый и обаятельный Яков Анцелович.

Сила студии «Ленфильм» заключалась еще и в том, что она была своеобразной «фабрикой-втузом». Ведь все мы, учась на производстве, в то же время и учили молодежь на кинофакультете Техникума сценических искусств и на высших режиссерских курсах при Государственном институте истории искусств, что на Исаакиевской площади. Оттуда непрерывным потоком шла на студию молодежь, которая оседала в коллективе, становясь актерами, ассистентами, помрежами, монтажерами, укрепляя тем самым производство во всех его звеньях. А ведь как они необходимы, эти профессионалы так называемого «среднего звена», люди скромные, мало известные широкому зрителю, но без которых невозможна работа над фильмом. И этими кадрами энтузиастов-профессионалов славилась студия «Ленфильм».

Мы, производственники, знаем также, как важно присутствие на съемочной площадке людей, которые по-своему талантливо делают, казалось бы, столь незаметную работу, как прокладка рельсов для камеры, умелое движение тележки, поделку декорации на натуре. Их труд, так же как и труд осветителей, проявщиков негатива и установщиков света в лаборатории, гримеров, реквизи-

торов, маляров, костюмеров, составляет обязательный и важный вклад в ту сумму усилий, которая лежит в основе каждого фильма. Поэтому рядом с именами моих сотоварищей по творческой работе я с одинаковым уважением и восхищением вспоминаю Ивана Комлева — талантливого, проворного и изобретательного рабочего-постановщика, восхитительного русского умельца, чья работа на съемочной площадке создавала особую атмосферу.

Не менее важной особенностью нашей студии было и то, что, совмещая по утрам школу и производство, вечерами собирались мы все опять в Доме кино, где шли бесконечные дискуссии, просмотры и просто встречи за ресторанными столиками и где подводились итоги сделанного и зарождались мечты о будущем.

Отличительной чертой как этих споров, так и заседаний Художественного совета на студии была в те годы требовательность к себе, друг к другу, к искусству.

Наивно было бы изображать в идиллических тонах атмосферу «Ленфильма» тех лет. В ней встречалось все, что свойственно людям, особенно таким нетерпеливым, горячим, увлекающимся, какими мы были не только по молодости лет, но и вообще по свойствам человеческой натуры. Было разное: и соперничество, и зависть, и пристрастность оценок, но могу засвидетельствовать без всякой сентиментальности — главенствовала все же атмосфера коллективной ответственности, заинтересованности как в судьбах своего искусства, так и в развитии студии. Иногда это принимало даже искривленные формы глубоко «местного» патриотизма. Честь марки «Ленфильм» защищалась всегда с преувеличенной сплоченностью. Здесь, может быть, сказывался неосознанный «комплекс провинциализма»: мы ревновали к Москве, к центру, к столице. Нам иногда казалось, что там хотят нас «обидеть», приуменьшить наши достижения. Поэтому при поездках в Москву все внутренние ожесточенные споры, проводившиеся открыто на студии, сразу куда-то исчезали, и мы выступали «единым фронтом» против в большинстве случаев не существовавших и выдуманных «противников». Но не из-за этого «патриотизма», а прежде всего из-за качества фильмов и по причине квалифицированной и смелой критики, которая стала доминантой в наших дискуссиях, репутация «Ленфильма» была очень высокой среди кинематографистов нашей страны. Все считали обязательным для себя привозить свои новые работы на строгий суд ленинградцев, которого побаивались, но чью апробацию считали важной и существенной.

Это заставляло нас быть еще более требовательными к самим себе. Поэтому частые заседания Художественного совета студии (он, впрочем, в те времена никем не выбирался, но появляться там считали своей обязанностью все ведущие творческие работники коллектива), где регулярно просматривался и обсуждался материал фильмов, стали как бы верховным ареопагом — здесь определялись судьбы художников.

Я вспоминаю одно такое знаменитое заседание, где мы хором отговаривали режиссеров Зархи и Хейфица от экранизации только что появившегося романа Юрия Германа «Наши знакомые». И не потому, что мы были против этого хорошего романа, который многим из нас нравился, но мы были все коллективно обеспокоены творческой судьбой этих

тогда еще совсем молодых художников. В своем объединении, носившем название КРАМ (Кино рабочей молодежи), они начали с фильма «Ветер в лицо», как бы подхватив эстафету трамовского движения. Затем заразились «детской болезнью» подражания Довженко в фильме «Полдень», потерпели фиаско (не по своей вине) с интересной картиной о Дальнем Востоке «Моя родина», и мы хотели помочь им определить тему для новой их работы. Она должна была придать им как бы «второе дыхание», совместив в себе политическое звучание со свойственными им как художникам склонностями к углубленному психологическому киноповествованию.

Адриан Пиотровский только что получил первый сценарий молодого писателя Леонида Рахманова о профессоре Полежаеве, и нам всем показалось, что именно эта тема — своеобразная и свободная экранизация страниц биографии великого ученого Тимирязева — как раз то, что нужно нашим молодым сотоварищам. Они стойко упирались, упрекая нас в недостаточном понимании их творческих устремлений, но в конце концов нехотя сдались под мощным напором коллективного мнения. Вы знаете, что получилось в результате — «Депутат Балтики» стал гордостью не только «Ленфильма», но и всего советского кино в целом.

Второй запомнившийся эпизод. Замечательный актер Сергей Герасимов, выученик ФЭКСа, решил попробовать свои силы в режиссуре. Его первый фильм «Лес» (не помню уже по чьему сценарию) оказался неудачным. Он не вышел на экран. Руководство студии не собиралось дальше давать ему постановки. Художественный совет стал грудью на защиту режиссера. Мы доказали, что если фильм в целом и оказался неудачным, то в нем уже явно проглядывали своеобразная индивидуальность, авторское вúдение режиссера. И мы потребовали, чтобы Герасимову была дана возможность продолжать работу в режиссуре. Удача пришла не сразу. Но через два года советские зрители дружно аплодировали фильму «Семеро смелых», где Герасимов и его коллектив обрели и закрепили свою плодотворную и своеобразную творческую стилистику.

Тридцатые годы стали вообще переломными для всех нас. Интересно проследить, как проходили мы по-разному, но в основе одинаковые процессы возмужания, освобождения от влияний мастеров более старшего поколения. Талантами их мы неизменно восхищались, но подвергались одновременно искушению подпасть под влияние их поэтики. Поэтому каждый из нас своим путем, сначала инстинктивно, а затем и более теоретически осознанно, приходил к убеждению в необходимости дальнейшей эволюции киноязыка, к развитию тех стилистических тенденций, которые отличали уже ранние картины «Ленфильма». Ведь в них всегда явственнее прослушивались лирические, камерные, психологические интонации, чем событийно-героические, свойственные эпическому размаху шедевров той эпохи.

Помню, как меня лично глубоко поразила прошедшая совершенно незамеченной скромная картина «Братишка» Козинцева и Трауберга, о которой даже и сами авторы сейчас почти не вспоминают. Это была непритязательная история о грузовике и его шофере, которая никак не могла соперничать с блеском таких фильмов, как «СВД». Она была снята целиком на натуре, и в ней с такой поэзией был показан Ленинград тех дней,

но не его проспекты, а рабочие окраины, что потом, много лет спустя, когда я увидел первые итальянские неореалистические фильмы, мне сейчас же вспомнился этот экспериментальный опыт моих друзей. Он не был тогда поддержан критикой, не получил развития и в творчестве самих художников. Он казался слишком неожиданным, боковым, случайным. Но я совершенно уверен: в нем уже содержались зерна того, что впоследствии расцвело в знаменитой трилогии о Максиме. Та же поэтическая влюбленность в наше сегодня явственно обнаруживалась в «Детях бури», «Катьке — Бумажный ранет», в «Доме в сугробах» Фридриха Эрмлера, в «Девушке с далекой реки» и в «Моем сыне» Евгения Червякова, в этих еще местами робких, но последовательных попытках, я бы сказал, романтической кинопрозы о наших днях. И когда на студии появились новые дебютанты из Москвы — братья Васильевы, то они как бы ускоренным темпом проходили весь тот путь, по которому шли все мы. Достаточно сравнить первый их фильм «Спящая красавица» по сценарию Григория Александрова, еще полный схематичной символики, перегруженный «интеллектуальными» метафорами, фильм, вобравший в себя все недостатки так называемого «монтажного кинематографа», со следующей их работой, скромной картиной «Личное дело», где они нашли мужество отказаться от всех излишеств кинематографического «барокко»,— все это были необходимые этапы к бессмертному «Чапаеву». Даже такой стоявший от нас несколько поодаль (скорее по своим личным свойствам) режиссер, как Владимир Петров, выработавший своеобразную полуэкспрессионистическую стилистику в своих картинах— «Фриц Бауэр», «Беглец», — стукнулся лбом в ту же самую стенку, в которую стукались все мы (в своем неудачном фильме «Плотина»), снял вскоре замечательные фильмы «Гроза» и «Петр Первый».

Я думаю, что не только для нас лично, но и для всего «Ленфильма» переломным явился фильм «Встречный». Эрмлер, к тому времени создав одно из лучших своих произведений «Обломок империи», вдруг неожиданно потерял веру в себя, столкнувшись с проблемами звукового кино, ушел из студии на учебу в Коммунистическую академию. Мы с Арнштамом после удачного опыта первого нашего звукового фильма «Златые горы» считали своим долгом вернуть этого замечательного художника в кино. Мы увлекли его идеей постановки фильма о рабочем классе наших дней и окунулись в рабочий быт крупнейшего турбинного завода в Ленинграде. Вскоре в историю «Ленфильма» была вписана новая страница уникального по своей увлеченности и ответственности коллективного труда. Вся студия, все ее отделы и цехи сверху донизу добровольно мобилизовали себя для создания в кратчайший срок (весь фильм от начала сценарного замысла до выпуска занял восемь месяцев) юбилейного фильма к 15-летию Советской власти.

Когда мы его закончили, наши друзья по студии сочли его неудачей. Теперь уже не один Эрмлер, а и я вместе с ним подал заявление об уходе из кинематографа, уходе окончательном и бесповоротном. Но ситуация неожиданно изменилась. Фильм, встретившись со зрителем, нашел широкое признание. Из кино нас не отпустили, хотя споры долго не утихали. Я воспринимал их болезненно, может быть, потому, что главным

На съемках фильмов



«Турбина № 3». Ассистент режиссера В. Петров, режиссер С. Тимошенко, оператор А. Москвин, помощник режиссера А. Иванов, оператор С. Беляев

«Подруги». И. Зарубина, Л. Арнштам, З. Федорова, Я. Жеймо



«козлом отпущения», якобы затянувшим Эрмлера в трясину «бытового» и театрализованного кино, оказался я, хотя все мое театральное и кинематографическое прошлое свидетельствовало об обратном. Но в итоге время расставило все по своим местам. И этот фильм, конечно, несовершенный, оказался в общей исторической перспективе важным и необходимым этапом, без которого невозможен был дальнейший курс советского кино на сближение со зрителем и на создание той новой поэтики реалистического кино, которая оказалась столь плодотворной в 30-е годы.

Итак, «Ленфильм» был не только местом, где мы «служили» или просто работали. Он был одновременно и тем жизненным университетом, в котором формировались мы и как художники и как люди. О днях его расцвета и упадка еще не раз будут вспоминать все ленфильмовцы, прожившие вместе эти, может быть, самые счастливые дни своей юности. И как могу забыть его я, получивший в нем возможность впервые обратиться к образу Ленина. Ведь именно в его стенах были произведены первые пробы Бориса Васильевича Щукина, и здесь же я вместе с Максимом Максимовичем Штраухом смог, хотя и с запозданием, перенести на экран сценарий Н. Погодина «Человек с ружьем». И с каким чувством благодарности должен вспомнить я этот коллектив, где обрел не только творческую, но и гражданскую зрелость,— ведь здесь в 1931 году мои друзья Фридрих Эрмлер и художник Евгений Еней подписали мне рекомендации для вступления в партию. На студии «Ленфильм» я стал коммунистом.

О старом, добром времени Ленфильма...

И. ВОЛК

Просто все очень удачно получилось. Удачно совпало. Молодость республики, отрочество искусства, юность людей, посвятивших себя служению республике и искусству.

Служение это происходило естественно и органично. Высокие слова не казались высокими. Молодость не кичилась молодостью. Не действительность стремилась возвыситься до мечты, а мечта пыталась быть на уровне действительности. Не техническая мысль обгоняла практическую потребность — техническую мысль приходилось подгонять, подстегивать. Один из первых в стране звуковых фильмов «Одна» уже ставил перед звукооператором такие сложные и ответственные задачи, как синхронная запись диалога, запись музыки Дмитрия Шостаковича, отборка шумов. Это был мой первый практический опыт работы в кино. До этого я работал на радиовещательной станции. Радиовещание тоже было делом новым, но после того как станцию передали в почтовое ведомство, я подумал: скучно и неинтересно будет работать. А тут знакомый сказал, что на киностудии создается звуковое ателье. На студии уже мне довелось познакомиться с Шориным.

Творческие содружества образовывались как-то сами собой, как будто стихийно и случайно, а были прочными и долгими. Москвин только приехал с Алтая — выбирал там натуру для «Одной». Козинцев и Трауберг познакомили меня с ним. «Ну что, будем шаманить?» — поставил он вопрос ребром. «Шаманить»,— поддакнул я. Действительно, как ни наивна была тогда техника, а выразительные возможности ее были по тем временам просто фантастическими, но мало понятыми. Потому и приходилось шаманить, то есть на современном

На съемках фильмов



«Депутат Балтики». В первом ряду — оператор М. Каплан, режиссер И. Хейфиц, Н. Черкасов в роли Полежаева, режиссер А. Зархи, звукооператор А. Шаргородский

«Музыкальная история». Режиссер А. Ивановский, А. Сергеева — Настенька



языке — экспериментировать, а потом разбираться. Разбирались и снова шаманили. Москвину это лучше всего удавалось — у него была поразительная способность к техническим новшествам. Вдруг поставит вместо объектива монокль и снимает. Получались очень своеобразные, мягкие крупные планы. Или когда появилась широкоугольная анаморфотная оптика, то трудность ее применения была в том, что она при съемках крупным планом вносила искажения. Придавала лицам на экране жабообразное выражение. Москвин изобрел коррекцию, которой и дал самодеятельный термин — «антижабин». Потом уже ученые дали этой коррекции научное название.

К звуковой технике Москвин относился с любопытством и доброжелательностью— присматривался, давал советы, делал замечания, иногда довольно ехидные. «Микрофон стоит у тебя так, что полость рта вся прослушивается...» Когда устанавливали свет, то он ходил и поплевывал — так он обозначал места, куда диги и пятисотки ставить. И два раза плюнет — где микрофону место. Легко с ним было работать, но не в том смысле, что, мол, удобно. Этого как раз и не скажешь. Как всякий самолюбивый человек, углы своего характера Москвин не прятал. Легко работалось, потому что был он профессионалом. Был он тем профессионалом, для которого умение не имело самостоятельной ценности, не имело смысла вне той художественной задачи, которую решал постановочный коллектив. Это было тогда единственно возможной формой творчества, которая и дала такие прекрасные и единственные в своем роде результаты.

За годы работы в кино больше всего запомнились успехи товарищей по профессии. Например, как Саша Беккер записал «Чапаева». Превосходно записал. Просто и выразительно. Я хорошо помню, как долго авторы искали звуковое решение «каппелевской атаки». Сама сцена уже была снята, а что подложить — еще не было найдено. И то пробовали, и другое. А потом придумали самое простое и удивительное решение — барабанную дробь. Причем нашли тот ритм нарастания громкости, который не просто нагнетал, наращивал напряжение, но оставлял почти физическое ощущение неотвратимости. Сколько ни смотришь эту сцену, каждый раз трудно угадать момент вступления пулемета Анки. Что значит точное ритмическое решение!

Еще позавидовал, когда смотрел «Великого гражданина». Эту картину записывал И. Дмитриев. Классически решена сцена аварии: из темноты—движение фар машин «скорой помощи» на нарастающей, тревожной ноте.

И много раз еще приходилось удивляться и радоваться профессиональному мастерству и находкам своих товарищей. Теперь удивляет и печалит отсутствие теории звукооператорского искусства, хотя нужда и потребность в ней очевидны. Без нее движение вперед невозможно. Неужели непонятно, что не из амбиции и пустого самолюбия столько лет ведутся разговоры о необходимости обучения звукооператорскому искусству (именно искусству, а не технике).

Сейчас особенно заметно, что сделано. И если многое уже достигнуто, то нельзя не сказать и о том, что еще впереди.

Приметы „Ленфильма“

А. Дудко

Я только окончил операторский факультет ГИКа, когда А. Сигаев, один из операторов фильма «Чапаев», пригласил меня работать с ним ассистентом. Кроме того, на мне лежала обязанность делать всю рекламу к фильму. Хотелось найти что-то свое, яркое, живое, интересное. Мы задумали снять кадр для плаката. Это было в самом начале съемок. Дальнейшее было еще весьма далеким и неопределенным. А пока снимали первые кадры фильма. Чапаев и Петька мчались на тачанке.

Я зарядил все 12 кассет (снимали тогда на пластинки) и начал искать кадр. Кажется, все на месте. Есть Чапаев, есть Петька, есть тачанка — не на месте рука Чапаева. Я снял все 12 кассет с разными вариантами жеста руки Чапаева, со сжатыми пальцами, вытянутыми, с различными положениями руки. Напечатав снимки, я разложил их на столе, позвал Васильевых, и мы стали искать. На одном снимке рука была слишком высоко, она повторяла ленинский жест на броневике. Не годится. На другом рука указывала направление, куда стрелять. Тоже не то. На третьем снимке рука напоминала римское приветствие. Опять не то. На следующем снимке жест напоминал указатель, какие рисуют на стенах.

Так были отвергнуты все снимки, кроме одного. На нем жест был естественный, родившийся непонятно как, не нарочито, не назойливо, легко и просто. Так родился этот кадр, ставший классическим и обошедший весь мир.

Когда я снимал, то случайно оглянулся и увидел три фигуры, как-то особенно смотрящие на мою работу. Тогда я не придал этому значения и вскоре забыл.

Вспомнил позже. Когда я стал взрослее и уже хорошо знал манеру работы Васильевых, я вспомнил, как снимал тот кадр для плаката. Снимал, а за моей спиной на всякий случай стояли Васильевы и Сигаев. Стояли готовые прийти на помощь в любую минуту. В этом движении я увидел эстафету своего рода, которую более опытные мастера передавали начинающему ассистенту. И это примета работы Васильевых, примета «Ленфильма».



Режиссер Е. Червяков на фронте*

«Директору киностудии «Ленфильм» т. Глотову

Заявление

Хочу остаться в городе Ленина, чтобы защищать его любыми средствами.

Е. Червяков

23/VIII-41 г.

Резолюция: *удовлетворить просьбу.*

Глотов 23/VIII-41 г.»

В августе 1941 года Евгений Вениаминович Червяков, режиссер фильмов «Девушка с далекой реки», «Мой сын», «Золотой клюв», «Города и годы», «Заключенные», отказался уехать из Ленинграда. Он не был ни документалистом, ни хроникером. Но в осажденном городе, познавшем ужасы первых бомбежек и пепелищ, в городе, где все сильнее давал себя знать голод, мастера художественного кино создают новый жанр — короткометражную киноновеллу. Из них собирают первые «Боевые киносборники».

В первой половине августа в действующей армии демонстрировались два «Боевых киносборника». В «Боевой киносборник № 2» вошла новелла «У старой няни», поставленная Е. Червяковым.

Еще до окончания съемок Евгений Червяков вступает в ряды ленинградского ополчения. Вскоре он становится бойцом партизанского отряда № 9.

Бывший комиссар отряда Сергей Николаевич Соколов вспоминает в письме к Н. М. Ермакович-Червяковой:

«Однажды ночью мы получили приказ об отправке в район Колпино, где представитель командования назвал нам место перехода через фронт. Вот здесь Евгений Вениаминович буквально за один час сумел раздать всему личному составу оружие и продовольствие, которое было привезено вместе с приказом. Своим личным примером он обеспечил выезд отряда в назначенное время.

В Колпино военный комендант выделил нам двух проводников, с тем чтобы ночью без единого выстрела пробраться в тыл врага. Но из-за халатности проводников, не знавших точного расположения противника, отряд попал в засаду. Так как большинство личного состава было не обстреляно, создалась паника. Здесь огромную помощь командованию отряда оказал Евгений Вениаминович. Своим бесстрашием и находчивостью он помог вывести отряд из боя без людских потерь.

Комендант Колпино категорически отказался вторично переправить нас через фронт, и мы вернулись в Ленинград...

Через несколько дней отряд перевезли в район Островков (правый берег Невы) и под прикрытием тумана рано утром переправили на левый берег Невы в направлении поселка Александровка.

Евгений Вениаминович первым переправился на противоположный берег, связался с командованием части, вернулся обратно, забрав все имущество, и стал проводником отряда. Немцы дали нам возможность переправиться, а потом в течение 2—3 часов обстреливали нас всеми видами оружия...

Мы соединились с местным партизанским отрядом и пошли в бой, чтобы расширить имеющийся плацдарм. Евгению Вениаминовичу было поручено переправить на правый берег раненых. Эту задачу он выполнил под огнем противника.

В течение трех дней немцы пытались нас уничтожить и опрокинуть в Неву. С горсточкой регулярных частей нам пришлось отражать по 6—8 атак в день. Смертью храбрых пало более половины отряда. Тогда командование приняло решение — захватить языка и вернуться на правый берег. В операции захвата языка участвовал Евгений Вениаминович...»

Перейти во вражеский тыл им так и не удалось. По приказу командования отряд соединился с 3-м истребительным батальоном НКВД, стоявшим на правом берегу Невы, в районе Островков. Первой

* Статья о Е. Червякове, статья Л. Трауберга «В двадцатые годы», протокол первого заседания кинокомитета, взяты из первого и второго томов «Из истории Ленфильма», подготовленных к печати сектором кино Ленинградского института театра, музыки и кино и выходящих в Ленинградском отделении издательства «Искусство» (ответственный редактор-составитель Н. Горницкая, редколлегия — М. Блейман, В. Венгеров, Н. Горницкая, Я. Маркулан, И. Хейфиц).



А. Пиотровский



Художник С. Мейнкин, режиссер Е. Червяков, оператор С. Беляев, погибшие в годы блокады Ленинграда

Обсуждение макета декорации фильма «Небесный тихоход». Главный художник студии Н. Суворов, художественный руководитель студии С. Васильев, ассистент режиссера Р. Тихомиров, художник Л. Бернштам, художник фильма И. Махлис

ротой, в которую попал Е. В. Червяков, командовал капитан Фаддей Моисеевич Эльконин, ныне инженер-полковник в отставке.

Вот что он сообщил автору публикации:

«Я хорошо помню, как в конце сентября ко мне в землянку вошел небольшого роста коренастый бритоголовый человек лет сорока — старшина партизанского отряда Червяков. Я назначил его помощником командира взвода.

Ночью, обходя окопы, заглянул к ним в землянку. Червяков не спал. Меня словно что-то дернуло. В те дни мы старались ни о чем не расспрашивать друг друга, не тревожить свежих ран. Но тут я не мог себя пересилить, спросил. Он сказал: «Я — кинорежиссер». И тогда я сразу узнал его — Пушкин из картины «Поэт и царь».

С той ночи, проверяя наши посты, обходя окопы, я обязательно наведывался к Червякову.

Зима в тот год выдалась суровая, Нева стала рано. От немцев нас отделяли 200—250 метров по льду. Часто ходили в разведку. Без потерь обычно не возвращались. Я старался удерживать Червякова, по возможности не брать его в боевые операции. Но мне это плохо удавалось. Както образом он всегда узнавал о предстоящей вылазке, приходил ко мне и упрашивал взять его. Он рвался в самое пекло. Говорил: «Мне нужно все увидеть своими глазами, сердцем понять. Если только останусь в живых — сделаю об этом картину. Вот так, как я вижу, как знаю, как все это было». Он часто говорил об этом и, видно, много об этом думал.

Несколько раз мы ходили с ним в разведку. Сначала сутки лежим в маскхалатах у себя на берегу, изучаем обстановку. Потом кто-нибудь пулеметным огнем отвлечет на себя немцев, а остальные ползут.

Однажды мы с Червяковым переползли на тот берег. А тут из землянки вышел здоровенный унтер-офицер. Мы — на него, а он отбивается, но молчит. Ни звука. Все-таки одолели его, перетащили к себе. Допрашиваем. «Почему молчал?» Оказывается — хотел один с нами справиться, взять живыми, чтобы заслужить двухнедельный отпуск.

Как-то огнем противника была прервана телефонная связь с командованием — видимо, немцы готовились к активным действиям. Требовалось срочно восстановить связь. Евгений Червяков с одним бойцом добровольно вызвался устранить повреждение. Чтобы отыскать повреждение, ему пришлось ползти под непрерывным обстрелом, на виду у противника. Но связь была восстановлена.

В другой раз, возвращаясь с Червяковым из разведки, мы случайно попали в расположение соседней части. Бойцы приняли нас за вражеских лазутчиков и бросили гранату. Нам повезло — граната не разорвалась...

Я много присматривался к Червякову. Бывает, человек умеет хорошо держаться, и это уже немало. Но он не просто умел держаться, он действительно был на редкость смелым человеком. Об опасности не задумывался. Думал только о том, как выполнить очередную операцию. Жил этими мыслями. А это были самые страшные месяцы обороны. И честно говоря, я, кадровый офицер, командир Червякова, в душе просто завидовал ему — его смелости, уверенности.

Потом нам удалось зацепиться за левый берег Невы на легендарном Невском Пятачке. Здесь наш батальон влился в 11-ю отдельную стрелковую бригаду. Червякова я тогда потерял из виду».

16 февраля 1942 года Евгений Червяков был смертельно ранен в бою на дальних подступах к Ленинграду, за станцией Мга... Сейчас над братской могилой установлен обелиск. На четырех его гранях выбиты фамилии и воинские звания погибших. Далеко не всех — многие герои остались безымянными. Но среди названных числится лишь один человек гражданской профессии — старший лейтенант Червяков, кинорежиссер.

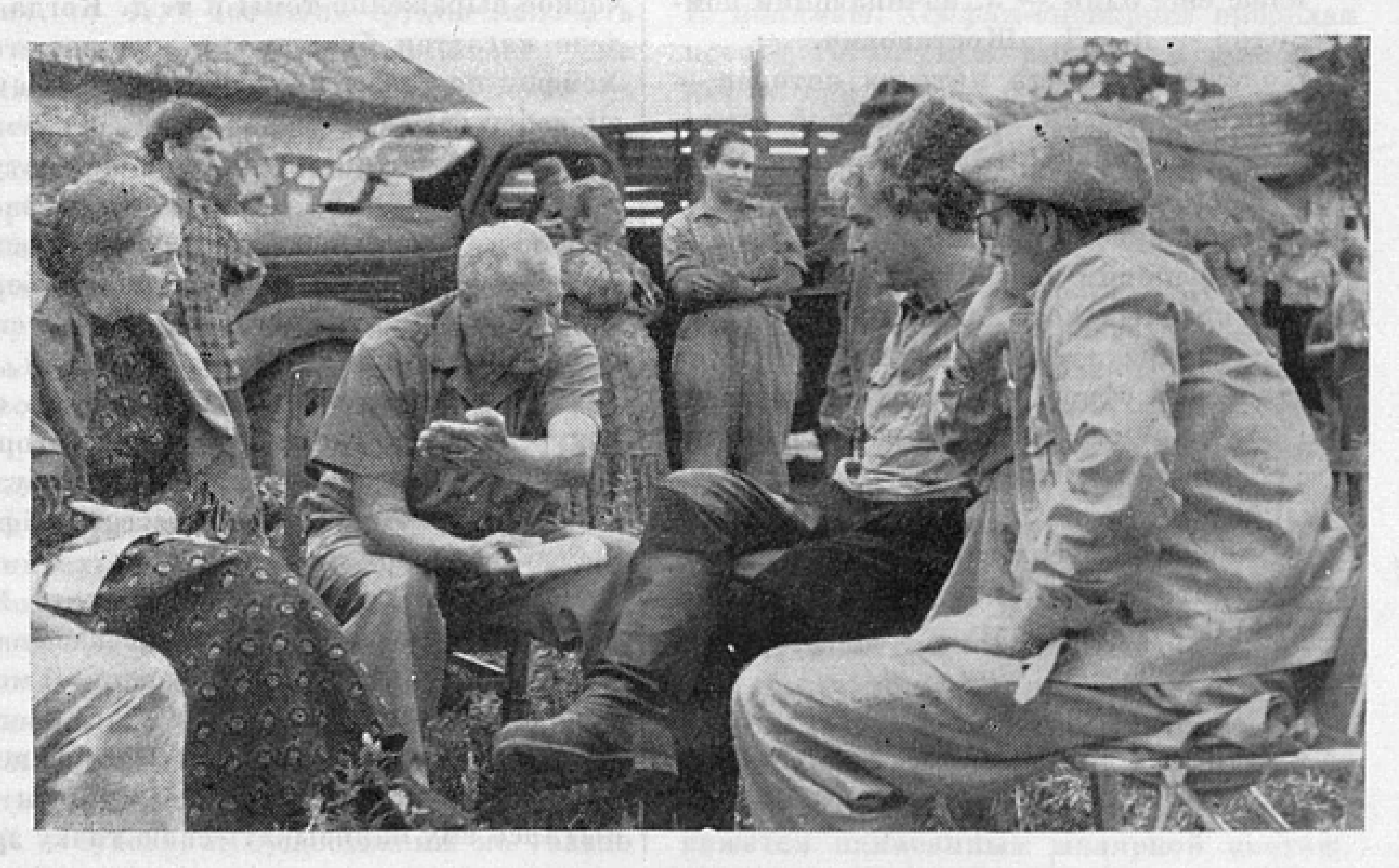
Публикацию подготовила С. ГУРЕВИЧ

На съемках фильмов



«Оборона Царицына». Сергей и Георгий Васильевы

«Поднятая целина». Лушка — Л. Хитяева, постановщик А. Иванов, Нагульнов — Е. Матвеев, оператор В. Фастович



Романтика „Встречного“

Леонид Любашевский

«Встречный»—одна из первых звуковых картин. (До нее были только «Одна», «Путевка в жизнь», «Златые горы».) Великий Немой заговорил. В сценарии теперь требуется не только описание места действия и самих действий, но и диалог! Тексты произносимых с экрана слов, и характеры героев, выраженные словами, и все мировоззрение их (и самих авторов), выраженное словами. Это же совсем другой, абсолютно новый язык заговорившего кино. Романтика кино!

Работа над сценарием требовала энтузиазма и увлечения, как всякое открытие! К счастью, в данном случае авторы и режиссеры — одни и те же лица. Лица юные, смелые, утверждающие свой путь в кино. Кто они?

1. Музыкант — Л. О. Арнштам,
2. чекист — Ф. М. Эрмлер,
3. художник — С. И. Юткевич,
4. артист — Л. С. Любашевский,

плюс еще один — 5. начинающий композитор — Д. Д. Шостакович.

Конечно, вся эта пятерка авторов — романтики! А сам металлический завод, делающий турбины, завод и втуз.

И еще одно, чрезвычайно новое. На завод наравне с парнями и равноправно со всем рабочим классом пришли девушки! В красных косынках!

Мы смотрели на эту юность, как на героический отряд нового рабочего класса, получившего полные права гражданства. Значит, опять она — романтика жизни.

И, наконец, песня самого юного, самого романтичного композитора на слова поэта Б. Корнилова:

Не спи, вставай, кудрявая;
В цехах звеня,
Встает страна со славою
Навстречу дня.

Из стенограмм Художественного совета студии

ОБСУЖДЕНИЕ РЕЖИССЕРСКОГО СЦЕНАРИЯ И. ХЕЙФИЦА «ДАМА С СОБАЧКОЙ»
27 декабря 1958 г.

Г. М. Козинцев:

— Если бы мне сказали, что Хейфиц или, допустим, Райзман будут ставить «Даму с собачкой», я бы сказал, не читая ни сценария, ни режиссерской экспликации, что должна получиться хорошая картина. И сказал бы об этом не на основании каких-то смутных ощущений, а зная стиль, направление, талант этих художников. Мне кажется, что Хейфицу, его режиссерской работе должна быть близкой та образность, с которой ему придется иметь дело.

Но я уверен, что свое искусство Хейфиц может по-настоящему развернуть тогда, когда в его распоряжении будут средства его мастерства: актер, пластическое выражение темы и т. д. Когда же дело касается бумаги, то мне кажется, Хейфиц не может выразить всего, на что способен как режиссер. И когда я вдумываюсь в рабочий сценарий (литературный сценарий я не читал) «Дамы с собачкой», у меня возникает уверенность: Хейфиц вступит с этим сценарием в борьбу с того момента, когда он начнет снимать. Он сам написал этот сценарий, но я глубочайшим образом уверен, что он, как режиссер, будет бороться с автором сценария. Я уверен, что картина будет хорошей потому, что режиссер Хейфиц победит сценариста Хейфица.

Чем же я могу помочь Хейфицу? Естественно, не тем, чтобы рассказывать что-то такое, чего он сам не знает. Я могу помочь ему лишь тем, чтобы с ним поспорить, спорить не с режиссером Хейфицем, а со сценаристом Хейфицем, никак не пытаясь ему навязывать свою точку зре-

ния, а просто говоря о своей любви к «Даме с собачкой».

Не может быть большей нелепости, чем утверждать, будто классическое произведение может быть поставлено только так, а не иначе. Классическое произведение потому и классическое, что каждая эпоха, и каждый художник, и каждый читатель неизменно находят в нем свое. Но есть и то общее, что объединяет самых различных читателей. И когда я читаю повесть Чехова, я вижу ее на экране, а когда я читаю сценарий Хейфица, то вижу что-то другое, не совпадающее с моим представлением о «Даме с собачкой».

Нельзя превращать произведение великого писателя в попурри из его произведений. Дело в том, что Чехов в «Даме с собачкой» отражает жизнь по-особому, иначе чем в «Свадьбе» или в «Юбилее». Ежели, скажем, ставить «Мертвые души», то туда довольно трудно включить и какие-то эпизоды из «Шинели» или «Невского проспекта», хотя писал их тот же писатель; угол отражения жизни совершенно другой. В «Даме с собачкой» перед нами великое произведение современной прозы, надолго опередившее ее развитие, чудо искусства, в котором форма и содержание нерасторжимы. Если мы возьмем сам по себе сюжет «Дамы с собачкой» — он неинтересен, мало этого, если мы возьмем характеры «Дамы с собачкой» по отдельности — они не так уж увлекательны. Грандиозна законченность формы, в которую отлито произведение, слепок с жизни. Но употреблять величественные прилагательные — дело не хитрое, хочется их расшифровать. В чем же эта грандиозность?

Мы обычно разбираем произведение с точки зрения заключенных в нем мыслей и чувств. А существенны не только мысли и чувства писателя, важна и ассоциативная сила произведения, то есть способность возбуждать мысли и чувства. За краткостью стоит огромный мир ассоциаций, возникающих у каждого читателя. В недосказанности заключена возможность творчества, возникающего у читателей. И в этом сила чеховской прозы. Форма, в которую отлито произведение, настолько закончена, что расторгать ее нельзя. Значит — прежде всего, лаконичность картины жизни. А как раз этой краткости и противоречит то, что пририсовал Хейфиц-сценарист.

Чехов пишет: в Ялте толпа была скучна, было много генералов, и пожилые дамы были одеты, как молодые. И все. Не зря упорно через всю вещь проходит серый цвет, цвет солдатского сукна. И нет лепки комедийных эпизодов, все это из Чехова другого периода, Чехова другого способа изображения жизни. Я понимаю, Хейфиц-сценарист проделал просто гигантскую работу. В сценарии нет ни одного слова и ни одного действующего лица, которые не были бы взяты из какого-нибудь произведения Чехова, но они взяты из разных планов отражения жизни.

Что же от этого происходит? Когда один раз у Чехова — вразрез с духовным состоянием героя — говорят: «А осетрина-то была с душком» — это «стреляет», как залп тяжелого калибра. Когда же, условно говоря, «осетрина с душком» слышится с первых кадров, фраза становится лишь одной из множества фраз одинакового воздействия.

Общеизвестно письмо Горького Чехову. После появления «Дамы с собачкой», он писал, что Чехов убил реализм: после этой вещи реализм существовать не может — все кажется грубым, все кажется написанным малярной кистью.

Ничего от грубой объемности изображения жизни Чехов не использовал. В сочетании нескольких фраз, начисто лишенных ярких красок, возникает этот мир жизненной правды, неотделимо от такой формы и раскрывается история двух людей, уже в общем немножко стертых жизнью. Не зря Чехов пишет, что Гурову под сорок, а ведь сорок для той эпохи — это наши пятьдесят. И недаром он пишет, что в Анне Сергеевне было что-то жалкое и Гуров был немного увядший. И с этими двумя людьми, в которых, казалось бы, уже нет ничего для большого чувства, на неярком фоне жизни, о которой можно только сказать, что было слишком много генералов и пожилые дамы одевались несколько молодо, произошло чудо настоящей любви. Курортный, скучноватый и довольно обыденный роман, как выяснилось, стал драгоценностью — истинно человеческим чувством, которое может преобразить людей. И вот в этой жизни, лишенной ярких красок, лишенной грубых объемов, в жизни, описанной очень кратко, в которой нет и ничего броского и ничего, имеющего отношения к водевилю, в этой жизни и погрязло высокое чувство.

Мне понятно, что произошло со сценаристом Хейфицем — он стал все делать выразительным, и в его сценарий вошел весь тот материал, с которым, я уверен, режиссер Хейфиц начнет бороться с первого съемочного дня. В сценарий вошел юмор довольно плоский, потому что комизм курорта неинтересно открывать. Не стоит выводить на экран комические фигуры дураков, которым на курорте делать нечего, и они со скуки сочиняют какую-то болтовню о похождениях с девочками. Не стоит открывать, что по пляжу ходит фотограф, не стоит вводить жанровые картины с конкой, ландо, базарами. Это все из этнографии, фельетонов, которые сюда не идут, потому что жизнь изображена лишь оттенками серого цвета. Здесь нет ни красного, ни синего, ни желтого. Только тончайшая гамма оттенков, глядя на которые, даже через лупу, вы нигде не откроете резких ударов кисти, формы мазков. Это не чеховская «Хирургия» и не Чехов времен «Осколков» или «Свадьбы».

Я прошу прощения, что так резко обо всем этом говорю, может быть, в сценарии все это не так отчетливо, как та картина, которую я пытаюсь здесь представить, но я с такой любовью отношусь к Хейфицу, что хочу вызвать его на спор. Он может со мной не согласиться, но, опровергая мои мысли, проверит свои.

А. Г. Иванов:

— После чтения сценария я, должен сознаться, долго не мог спать.

Какие же меня волновали мысли? Я помню «Даму с собачкой», и когда прочитал сценарий Хейфица, первое ощущение у меня было такое, что Хейфиц не поверил Чехову, что этой небольшой повести оказалось для него слишком мало по материалу для того, чтобы выразить свое отношение к решению этой задачи. Потом я стал вспоминать, а что же вызывает это ощущение, и пришел к убеждению, что для того, чтобы выразить основную мысль произведения, может быть, потребовалось введение ряда родственных материалов в этот сценарий.

Общее ощущение у меня сложилось такое: не «Даму с собачкой» я здесь увидел, а я увидел то, что так жить нельзя. Действительно представлена страшная жизнь, до такой степени пустая, что люди занимаются какими-то своими делами, не считая это делом. Это идет как-то между прочим.

И. Е. Хейфиц:

— Буквально чеховское определение этой эпохи.

А. Г. Иванов:

— Я не цитирую, но у меня появилось такое ощущение. И весь материал, который сюда принес Хейфиц, только усиливает и усугубляет эту страшную тему.

С одной стороны, прав Григорий Михайлович, когда он говорит, что вернее было бы держаться прямого материала повести, это больше бы отражало произведение Чехова. С другой — у меня появилось ощущение, что Хейфиц хочет выйти за рамки этого произведения, дать более широкую картину жизни, и это в значительной степени ему удалось. Жизнь действительно показана страшная, в ней ничего нет светлого, сценарий дает такую картину, что с души воротит,— так действительно жить нельзя. Может быть, такое решение и закономерно.

И. Е. Хейфиц:

— Должен сказать, что, приступая к экранизации Чехова, я испытывал удивительно тревожное чувство: я люблю «Даму с собачкой», и моя заветная мечта была в том, чтобы, не меняя ровно ничего, оставив все так, как есть, поставить «Даму с собачкой», ибо глупо к тому арбузу, который ест Гуров в номере, придумывать какие-то другие фрукты. Но постепенно я пришел к иному выводу. Вспомним всю историю экранизаций Чехова, вспомним, что почему-то Чехову в кино не везет, за редким исключением, что когда мы смотрим чеховские картины, то убеждаемся: остается сюжет, а мысли исчезают. Что у Чехова все было значительно глубже, шире, а в фильмах остается только верхнее течение. Горький говорил о «Даме с собачкой»: «Огромное вы делаете дело вашими маленькими рассказами, возбуждая в людях отвращение к этой сонной, полумертвой жизни — черт бы ее побрал!»

Что могло вызывать отвращение? Не поверхностное же течение новеллы, не любовный треугольник — не это же держало и держит более полувека это произведение на самой высшей из вершин чеховского творчества? И я совершенно согласен с Григорием Михайловичем, держат не фабула, не характеры, потому что ни Анна Сергеевна, ни Гуров не являются яркими характерами в обычном понимании. Не может потрясать, трогать один только ритм повествования? Из-за этого не стоило бы экранизировать «Даму с собачкой». Держит, видимо, то, что Чехов смог раскрыть в этом рассказе широкую картину общественной жизни России, картину нравов целой исторической эпохи.

Для чего стоит экранизировать этот шедевр? Только ради того, чтобы показать, как два обыкновенных, ничем не замечательных человека, провинциальная дама и интеллигентный домовладелец, которые раньше с этой жизнью мирились, под влиянием огромного чувства, возникшего из пошлого курортного адюльтера, вдруг поняли, что так жить нельзя.

Ежели формально следовать тому, что написал Чехов, если считать, что сценарий должен быть полностью идентичен рассказу, тогда нужно взять все отрывки и прямую речь в них и сделать из них сцены, а все короткие, телеграфно написанные Чеховым прозаические ремарки, видимо, опустить. И что же получится? Банальная история двух возлюбленных. Если передать содержание способом ли-

рического монолога (а сказанные слова всегда слабее действия) — вылезет поверхностная фабула, а самое сокровенное, что есть в «Даме с собачкой», исчезнет.

Здесь говорили, что многое в сценарии присочинено. Я бы вам мог доказать с рукописью в руках, что нет ни одного слова в сценарии, которое не существовало бы у Чехова, нет сцены, не существующей хотя бы в прозаической ремарке, как в зародыше.

Как раз в тот год, когда была написана «Дама с собачкой», Чехов жаловался друзьям в своих письмах из Ялты по поводу откровенно ненавистного ему буржуазного ялтинского «духа».

Как можно объяснить возникновение романа Гурова и Анны Сергеевны? Именно этим «духом» ялтинской жизни. Люди сходятся от скуки, оттого, что некуда деться. От скуки и возникает повышенный интерес к каждому новому лицу.

Если не сочетать эту характеристику второго плана с действующим первым планом, то не выйдет, на мой взгляд, никакого внутреннего объяснения поступков. Другое дело, если превращать второй план в дивертисмент. Но мне кажется, что спящий на скамейке Никодим Александрович — не дивертисмент. Сонные наглые проводники-татары, мысленно раздевающие даму с собачкой,— тоже не дивертисмент. Мне кажется, что в этом сонном ритме и есть перевод чеховской поэтики в адекватную ей кинематографическую поэтику. Чехову «хорошо было сказать», говоря о Москве, что Гуров по-прежнему ходил с женой на юбилеи, по-прежнему вел скучную, обжорную жизнь, хотя ему было это противно. Но как это выразить? Диктор скажет эти слова? А может быть, проще найти пластический эквивалент? Если Гуров ходил на юбилеи, то почему не показать один из таких юбилеев. У него было две жизни: одна, которая была для него главной, проходила тайно, другая—пошлая и «автоматическая» — была явной. Так вот юбилей станет выражением этой явной жизни. А рядом, в номере гостиницы, где-то на третьей улице, сидит и ждет его человек, который является для него смыслом существования, женщина, которой он обязан своим прозрением, всем лучшим, что есть в нем. Уйти же с юбилея он не может, потому что условность заставляет его топтаться в этом зале и слушать пошлости. Какой может быть другой способ это показать?

Григорий Михайлович говорит, что конка, дилижанс и прочее — это экзотика. Какая же это экзотика? Конка дала мне возможность показать Гурова среди людей, не завсегдатаев клуба, а людей простых, нищих, несчастных. Здесь на империале конки Гуров впервые задумывается над их судьбой. Чехов недаром сам любил ездить в жестком вагоне, хотя великолепно мог ездить в мягком. Эти медленно тянущиеся клячи и эта медленно и сонно идущая конка — это же тоже Россия. И это не гоголевская тройка, а чеховская конка!

Вы говорите о красивом ялтинском пейзаже, но заставка картины — это море, которое выбрасывает пивную бутылку, оскверненное море. Где же тут красивость? Тут — наоборот.

Я хочу наиболее полно выразить в кинематографе то, что писал Чехов, выразить сложно, а не в виде движущихся картинок как иллюстрации к тексту.

Я очень признателен товарищам и говорю это не из кокетства, ибо все, что было сегодня сказано, поможет мне об очень многом подумать.

ИЗ ОБСУЖДЕНИЯ РЕЖИССЕРСКОГО СЦЕНАРИЯ Г. ШПАЛИКОВА «ДОЛГАЯ СЧАСТЛИВАЯ ЖИЗНЬ»

27 мая 1965 г.

И. П. Голована:

— ...Режиссерская разработка «Долгой счастливой жизни» во многом вернула меня к тем сомнениям, которые я испытала при первом знакомстве с литературным вариантом сценария.

Именно вернула, потому что по ходу тех бурных дискуссий, которые не раз возникали по сценарию, мы, «сомневающиеся», невольно все больше сживались и с замыслом Геннадия Шпаликова в целом и с его странноватыми, но безусловно талантливо написанными героями. Да и автор, кое в чем к критике прислушиваясь, от варианта к варианту многое в своих намерениях уточнял, углублял, делал более выразительным.

Но вот режиссерский сценарий с его столь живо прописанной атмосферой, со множеством счастливо найденных деталей вновь возвращает меня, тем не менее, к былой тревоге. И речь тут идет не о подробностях решения того или иного эпизода, а о том, что в конечном счете по-прежнему неясной, неотчетливой представляется авторская мысль в целом.

Да, человек создан для счастья. Да, горько, когда люди бездумно проходят мимо возможности истинного счастья. Все это, однако, лишь общие положения. Но могу ли я всерьез желать «долгой и счастливой жизни» тем людям, о которых рассказал нам Шпаликов, и, главное, верить, что она возможна для них, столь резко между собой различных?

«У меня все это просто, я точно знаю, чего я хочу», — говорит Виктор, герой сценария, размышляя о любви. Лена, героиня, в диалоге с господом-богом размышляет: «Счастлива ли я сейчас? Нет. Хочу ли быть счастливой — не знаю. Но помоги мне — кажется, счастье передо мной».

Это мечта о счастье, естественное желание любить и быть любимой. Есть, однако, дистанции между этим порывом-мольбой и поступком женщины, которая не только сама приходит к человеку вовсе ей не известному, но и приводит своего ребенка, дочку. И, очевидно, прежде всего благодаря присутствию ребенка поступок Лены кажется не только бездумным, но и жестоким.

Кто они, в сущности, такие — Лена и Виктор? И о чем же идет речь, о потере счастья или о его невозможности? История может быть камерной, и пусть содержанием ее останется всего-навсего рассказ о мимолетной встрече двух людей. Но за этим должны ощущаться целостность авторской мысли, ее энергия и ее направленность...

В. Я. Венгеров:

— Сценарий мне понравился сразу после первого прочтения. Я сейчас не припомню, что в нем было сомнительно, что требовало доработки. Привлекали прежде всего веселая фантазия автора, любовь к людям и знание людей, о которых он пишет: точный, современный диалог молодежи — без литературщины и стилизации; комедийность и верное сочетание легкого с серьезным. Привлекало одно из необходимейших свойств кинодраматургии — законченность формы, законченное выражение мысли.

В ответ на мою увлеченность сценарием мне могут возразить — не возникла ли она только на основе формальных достоинств? Нет. Я проверял себя.

Я уже отметил любовь автора к людям,

к предмету, который он описывает, знание и наблюдательность современной жизни. Это прямо относится к содержанию. Не берусь сформулировать идею сценария и будущего фильма — это не всегда удается, когда встречаешься с поэзией, оригинальной и остроумной драматургией. Но разве талантливая повесть о любви, о любовном столкновении характера поэтического, искреннего с характером обычным, скованным не стоит того, чтобы сделать по ней фильм? «Любовь — не шутка», не приключение — это мысль не нова сама по себе. Но в новом аспекте, свежем и увлекательном решении она становится нужной.

Так для меня соединяются достоинства кинематографической формы с содержанием, которое она выражает.

Интересным мне кажется еще и то, что при всей условно-поэтической форме, особенности и даже эксцентричности характера главной героини обстановка, среда сценария очень типичны, и любовные отношения по сути своей не исключительны; сценарий отвечает не на частности, а на общий и волнующий вопрос.

Короче говоря, я за то, чтобы наш Худсовет одобрил режиссерский вариант сценария и предоставил бы Геннадию Шпаликову возможность доказывать свое право на постановку фильма.

Ф. М. Эрмлер:

— Я сейчас являюсь той собакой, на которой можно делать пробу. Я ничего не знал. Я думаю, какое счастье, когда ты можешь с чистой совестью сказать своему товарищу «добро», и как тяжело, когда совесть коммуниста, художника требует иного и ты причиняешь боль своему товарищу.

Я действительно очень волнуюсь, потому что я понимаю, что я должен объяснить свои позиции точно. Впервые в жизни я даже попробовал писать, для того чтобы быть более кратким.

Я растерян. Не скрываю, растерян и не потому, что сценарий особенно сложный. В жизни доводилось встречаться с более сложными и трудными. Растерян потому, что сценарий писал несомненно талантливый человек, человек добрый, смотрящий на жизнь легко. Несомненно и то, что автор смотрит на жизнь по-особенному. Об этом говорят талантливо разбросанные по сценарию подробности. Я не только увидел, я готов утверждать, что почувствовал на ладонях своих снежную пыль, падавшую с дерева. Мне кажется, что до меня доходили запахи кулис. Я был в автобусе, я видел ночное шоссе и многое-многое другое.

Но я мучительно искал мысль, я искренне желал найти ее и не нашел. Потому я и растерян. Автор несомненно талантливый человек, а мысли я не нашел. Согласуется талант с безмыслью? Не могу ответить на этот вопрос. Но, вероятно, да. Не в ту сторону направлен талант автора.

Могут сказать: «Беда ваша, что вы не нашли мысли». Не будем играть в поддавки. Я — матерый кинематографист, на своем кинематографическом пути я столько видел, столько прочитал сценариев, что ими можно бы студию отапливать месяц. О чем речь в данном сценарии, что останется людям после просмотра, чем мы им поможем?

И еще. Здравомыслящий человек скажет: коль скоро автор поставил Виктора в такие неожиданные условия, тот правильно сделал, что бежал. Всякий поступил бы так. А ведь Виктор — не Подколесин.

Лена, ее дочь и чемодан Лены несли Виктору горе, слава богу, что автор

не заставил нас сопереживать с Виктором его горе!

Кто такая Лена, я так и не понял, хотя мучительно старался найти ответ на этот вопрос в поведении Лены, в ее словах, в поступках.

Возможно, она наивна, добра и решительна одновременно.

Но, право, поведение ее — бросить работу, родных, не зная имени человека, явиться к нему с ребенком, чтобы с ним уехать, — вызывает подозрение — не больна ли она? Недуг шизофрении ходит рядом! Поэтому все те талантливые подробности, рассыпанные в сценарии, не служат доброй идее и становятся годными только для этюда.

Сценарий настолько легковесен, что передо мной встает неумолимый вопрос: неужто мы вправе заниматься и таким баловством? Можно ли всходить на высокую трибуну с откровениями, рассказанными в этом сценарии? Государство щедро предоставляет в наше распоряжение миллионы, ожидая от нас добрых дел. Всегда ли мы это понимаем?

Впервые за время существования нашего объединения я позволю себе решительно требовать отвергнуть сценарий.

Понимаю ли я, как больно автору слушать столь резкую рекомендацию? Поверьте, понимаю. Но я понимаю и другое: если случилась бы беда и сценарий приняли бы и поставили по нему картину, этот разговор повторился бы. Только с большей остротой.

Отвечая за каждое свое слово, за каждую букву, я еще раз настоятельно советую производство картины приостановить. От этой картины ничего не останется ни в сердце, ни в уме зрителя. Если меня убедят в обратном, я буду просить прощения на коленях у Шпаликова. А сейчас меня тревожит очень опасное положение, когда молодой человек начинает себя разбрасывать по крупицам.

Я категорически против этого сценария!

А. М. Володин:

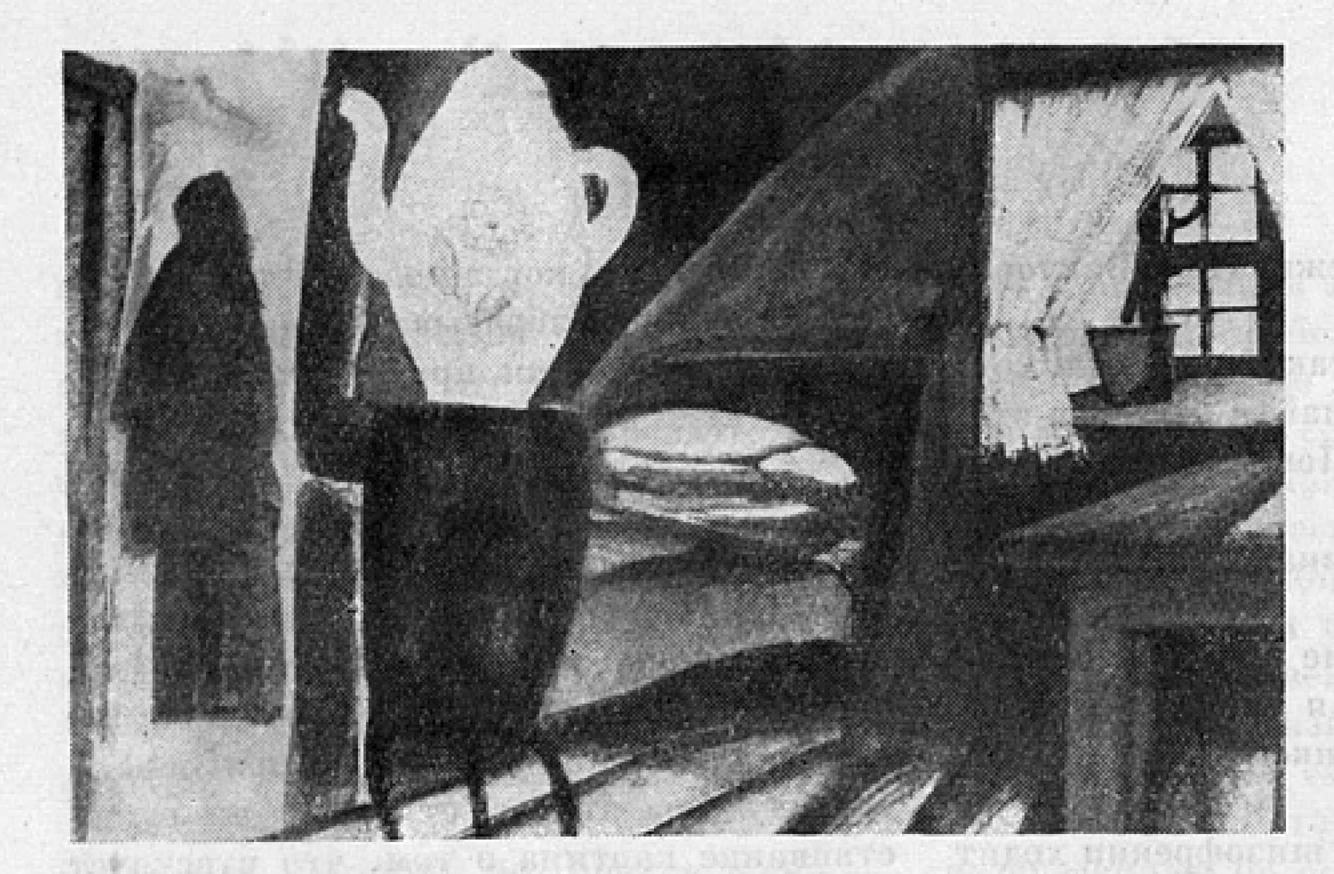
— Проблема, главная мысль художественного произведения — очень важная вещь. Но каждый работает по-своему, мне кажется, что Шпаликов, начиная писать сценарий, не думал о проблеме.

Я думаю, что имеет право на существование картина о том, что чувствует человек, когда он полюбил. В это время происходит бог знает что. В этом процессе принимают участие и ум, и нервы, и окружающая природа, и близкие люди, и воспоминания. Главным в такой картине будет не воспитание сознания, а воспитание чувств. В ней имеет значение многое: как идет снег, как танцуют в антрактах «Вишневого сада», как пьют пиво у ларька, как плывет по реке баржа. Такая картина должна пробуждать ощущение яркости, новизны всех представлений о жизни, которое свойственно любящему человеку.

Что такое хорошо и что такое плохо — это теперь понимают почти все. Любой кинозритель может сделать сообщение по данному вопросу. А вот как чувствовать красоту мира, как ошеломиться обаянием женщины с продуктовой сумкой, прелестью городской природы, музыки — это умеют немногие.

Героиня этого фильма, собственно говоря, во всем неправильна. Поверила в добродушного пожарника, а он женился на другой. Второй раз поверила, другому человеку, третий раз поверила — и опять напрасно. Глупо хотела отдать себя в первый раз, глупо во второй и глупо в третий. Она так жаждет любви, что, вопреки всему, остается наивной

Эскизы Е. Енея к фильмам:



«Шинель»

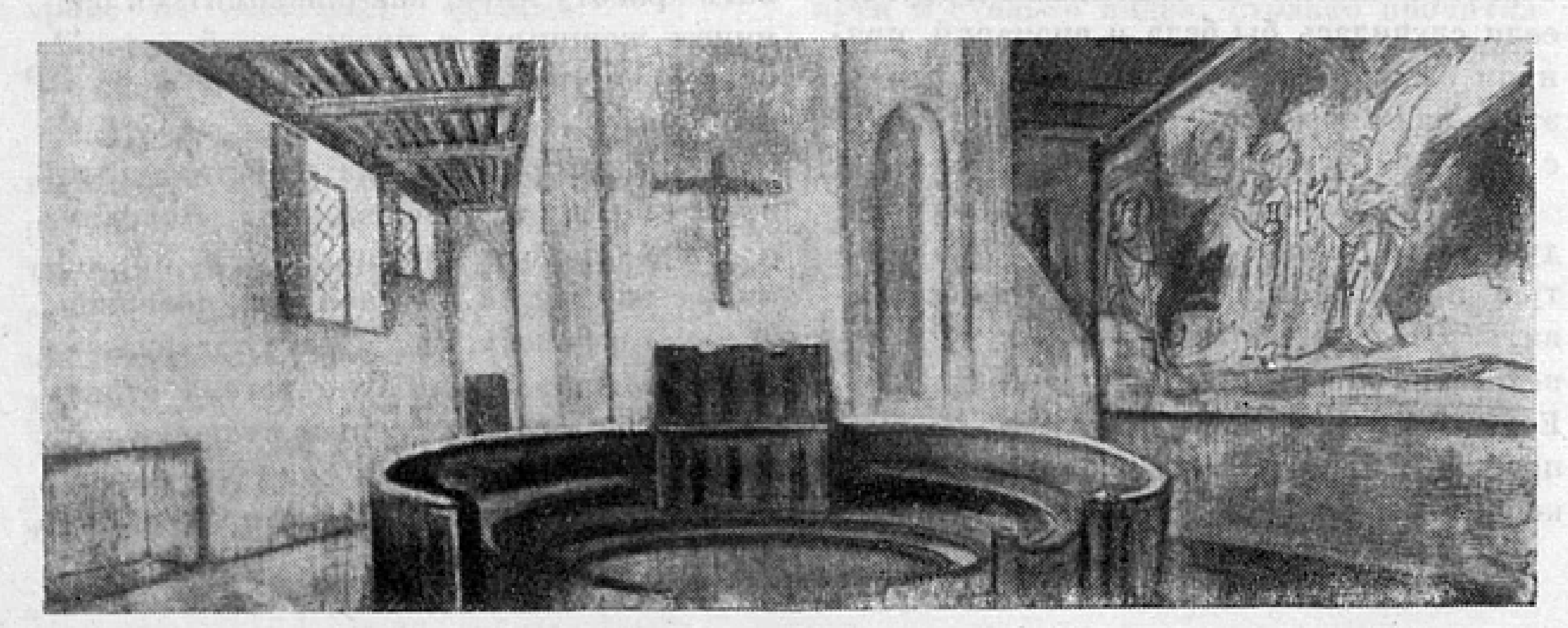
«Новый Вавилон». Эскиз костюма



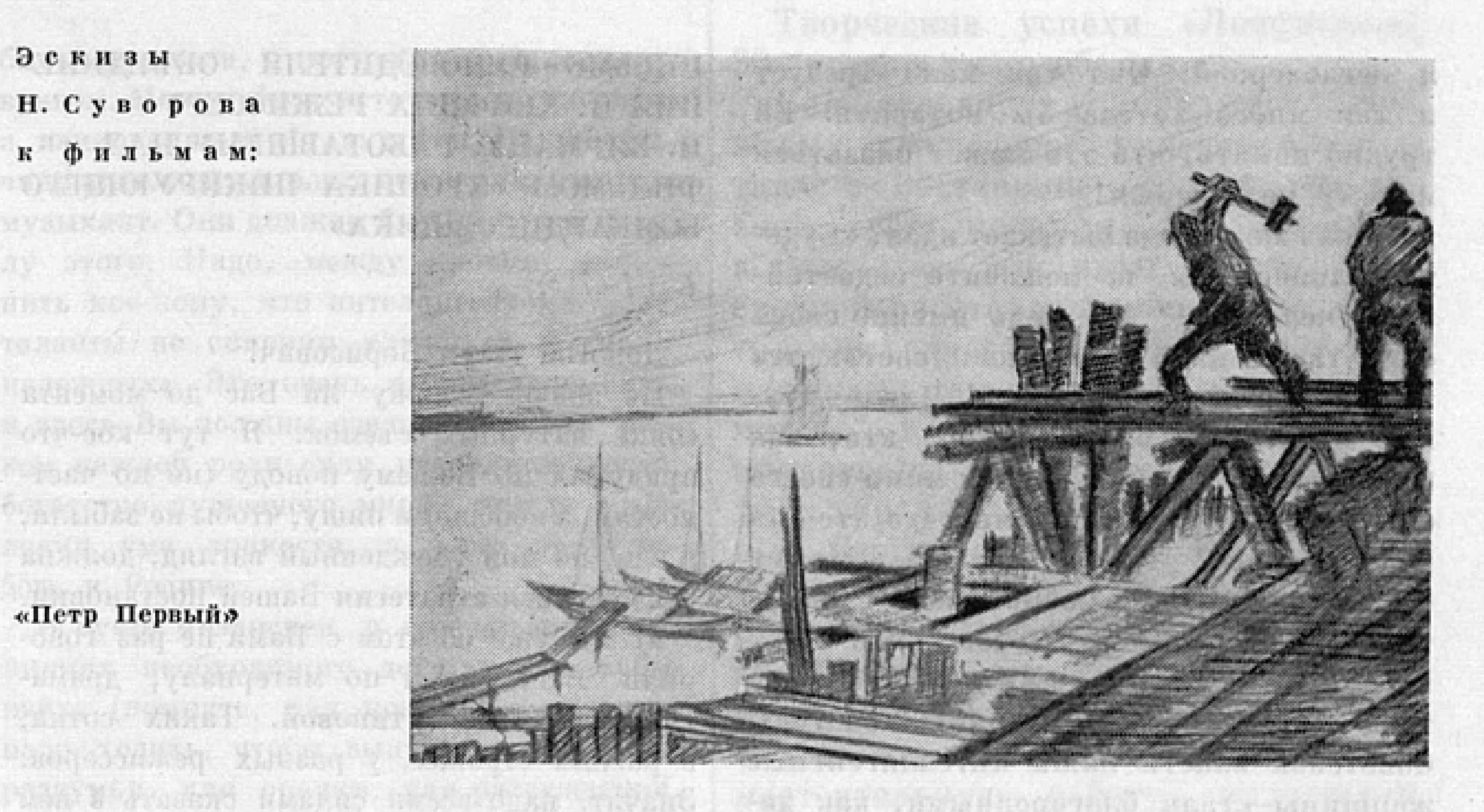


«Дон-Кихот»

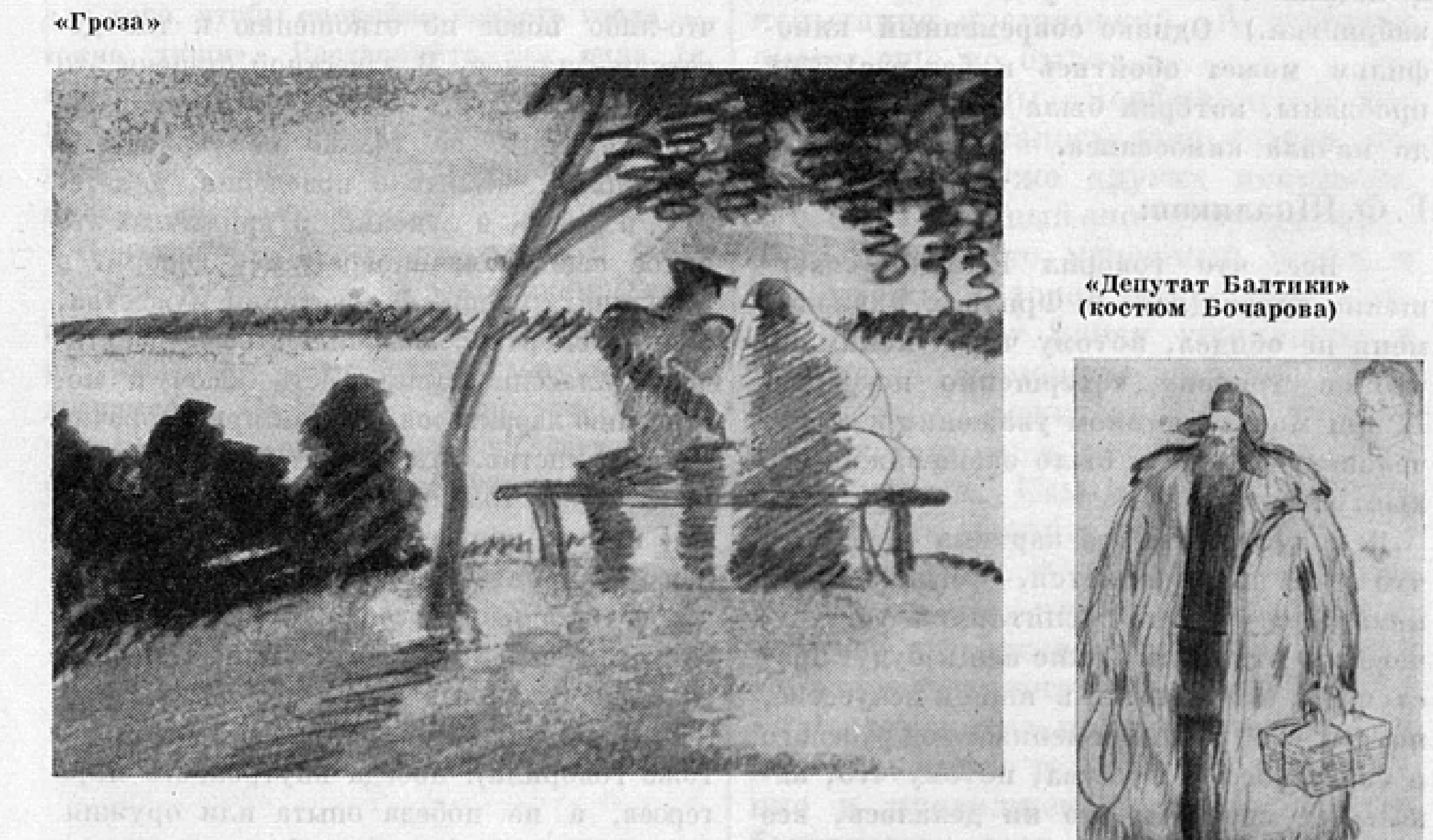
«Гамлет»



Эскизы Н. Суворова к фильмам:



«Петр Первый»



«Гроза»



«Депутат Балтики» (костюм Бочарова)

и легковерной. Она так мало требует и так много хотела бы подарить. Ей трудно понять, что это может оказаться никому не нужным!

Какая же отсюда вытекает идея? «Будьте дальновидны, не полюбите недостойного человека»? Но ведь именно своей самоотверженной недальновидностью эта женщина и восхищает нас! Или — другая идея, адресованная тем, кто, как герой фильма, может пройти мимо своего счастья? Но уверены ли мы, что это для него счастье? Трудно сказать. Может быть, женщина, влюбившаяся в него, так наивна, что долго с нею жить будет трудно или скучно. (Умные женщины тоже научились себя отдавать. За годы Советской власти наши интеллигентные женщины стали благородными, как декабристки.) Однако современный кинофильм может обойтись и без расхожей проблемы, которая была ясна зрителям до начала киносеанса.

Г. Ф. Шпаликов:

— Все, что говорил Володин, совершенно справедливо, и Фридрих Маркович меня не обидел, потому что я понимаю, что он говорил совершенно искренне. И при моем огромном уважении к этому человеку для меня было очень важно его выступление.

Я хочу, чтобы эта картина — все то, что в ней выстраивается,— была бы воспитанием чувств, воспитанием того, от чего мы отвыкли. Такие вещи будут проступать, несомненно, в нашем искусстве, потому что это современный ход русского и советского искусства, потому что, каким бы способом это ни делалось, все равно всегда в русском искусстве будет преобладать ощущение доброты и ощущение справедливости. Это является целью моей работы.

ПИСЬМО РУКОВОДИТЕЛЯ ОБЪЕДИНЕНИЯ И. ХЕЙФИЦА РЕЖИССЕРУ Н. БИРМАНУ, РАБОТАВШЕМУ НАД ФИЛЬМОМ «ХРОНИКА ПИКИРУЮЩЕГО БОМБАРДИРОВЩИКА»

13/VI-67 г.

Дорогой Наум Борисович!

Не знаю — увижу ли Вас до момента «пик» натурных съемок. Я тут кое-что придумал по Вашему поводу (не по частностям, а вообще) и пишу, чтобы не забыли, в чем, на мой убежденный взгляд, должна заключаться **стратегия** Вашей постановки.

а) Мы уже об этом с Вами не раз говорили: Ваш фильм по материалу, драматургии, эпохе — **типовой.** Таких сотни, в разных странах, у разных режиссеров. Значит, надо всеми силами сказать в нем что-либо **новое** по отношению к тем десяткам фильмов. В известной степени это новое — молодость героев. **Мальчики!** Не теряйте этого, не только не теряйте, а **обогащайте.** Ищите в поведении, в деталях, в ритме, в лексике, в **привычках** это самое еще «мальчиковое», как говорят в магазинах обуви. **В сочетании мужества,** войны, смерти с **мальчишеством,** десяти-девятиклассничеством есть **ключ к построению характеров.** В этом противоречии и есть единство. **Эта двойственность:** «ас — мальчишка» только и есть у Вас, **как оружие против повторности, вторичности Вашего фильма.** Но это надо делать так, чтобы пронизать все роли, до мелочей. Это, так сказать, **«вегетативные нервы» ролей,** а главное в другом.

б) Идейный ключ фильма (об этом мы тоже говорили): победа внутреннего мира героев, а не победа опыта или оружия. Кое-что (кое-что!) **новое** будет именно **в этом.** Мы видели разного рода патриотизм. Например, такой, как в «Отце солдата», патриотизм землепашца, который хочет

быть им всегда, а поэтому воюет со своим врагом. Может быть источник патриотизма в национальном и т. д. и т. п. Ваши мальчики интеллектуальны: художник, учитель, музыкант. Они должны быть героями в силу этого. Надо, между прочим, напомнить кое-кому, что интеллигентные люди, таланты не синоним хлюпиков и «малонадежных». Это очень важно напомнить, и здесь Вы должны сделать главным нервом каждой роли силу интеллигентности, богатство душевного мира, склада мышления, ума, тонкости, а через это — любовь к Родине.

В суете мизансцен, в «трепе», в прочих линиях необходимого действия не забывайте (помните, как козырь, с которого надо ходить, чтобы выиграть) **пауз для раздумья,** для оценки, **для рассуждений,** для того, чтобы **спокойно увидеть глаза** — «окна души». Растворяйте эти окна (в молчании и в диалоге) почаще, они дадут Вашей картине воздух! И это тоже надо делать во всем, то есть **центром решения многих сцен, их зерном.**

И наконец —

в) Не суетитесь перед заказчиком. Тверже осуществляйте то, что задумали, передумывайте, если надо, додумывайте, доснимайте. Не входите в историю кино **только** как хороший производственник, рационализатор и первый ученик! Желаю успеха.

Ваш И. ХЕЙФИЦ

Продолжать традиции

Александр Иванов

Творческие успехи «Ленфильма» 30-х годов легко объяснить.

Большая группа молодых талантливых режиссеров увлеченно работала в обстановке острого творческого соревнования. Но позднее, в силу тех или иных причин, со студией расстались режиссеры, с которыми связывались определенные надежды. М. Донской, С. Герасимов, С. Юткевич, А. Зархи сейчас плодотворно работают на других студиях страны. Сегодня уже нет в живых Сергея и Георгия Васильевых, Фридриха Эрмлера, Владимира Петрова. На «Ленфильме» еще в 40-е годы образовался своего рода вакуум. Не все из тех вторых режиссеров, что получили право на самостоятельную работу, выдержали испытание постановкой. А молодой смены еще не было...

Мы, ветераны «Ленфильма» (а нас на студии осталось уже совсем немного), не хуже других понимаем, что самый верный способ продолжить традицию — это успешный поиск и воспитание молодой режиссуры. Студия ведет этот поиск уже давно и насколько возможно широко. Приглашаются режиссеры из телевидения, театра, с высших режиссерских курсов. Самая большая наша надежда — воспитанники ВГИКа.

«Ленфильм» 30-х годов еще был силен своими принципами коллективного творчества, духом всеобщей заинтересованности в достижении тех художественных целей, которые студия ставила в те годы. Возобновление и продолжение этой традиции безусловно даст значительные художественные результаты. Организационная перестройка студии, проведенная в начале 60-х годов,

была полезной. Реорганизация коллектива студии на основе ряда объединений позволила решить существеннейшую задачу консолидации творческой энергии молодых режиссеров. В работе Художественного совета нашего объединения принимают участие не только режиссеры, драматурги, то есть те, кто непосредственно связан с кинематографом, но и люди, казалось бы, по роду своей профессии далекие от него. Среди членов Художественного совета нашего — второго — объединения профессор Гуковский, генерал Соловьев, академик Лихачев. Их участие в обсуждении сценариев и готовых картин помогает выйти за пределы разговора об эстетических отношениях к современной действительности наших произведений, о профессиональных проблемах. В общем, получается разговор интересный, значительный, который оказывается полезным для авторов сценариев и картин.

Сейчас в павильонах «Ленфильма» снимаются картины, любопытные по замыслу. И хотя между замыслом и результатом есть дистанция, и довольно порядочная, которую не всегда удается преодолеть, способности, таланты авторов служат в какой-то мере гарантией успеха. Г. Полока, недавно удачно выступивший на всесоюзном экране с фильмом «Республика Шкид», теперь снимает «Интервенцию» Л. Савина. Работает над новым фильмом «Берегите старого солдата» режиссер М. Ершов. С. Кулиш ставит детектив по очень занимательному и необычному сценарию. Дебютант, выпускник Высших режиссерских курсов Глеб Панфилов завершил работу над фильмом «В огне брода нет», возвращающем нас во времена гражданской войны. Новая картина не просто воскрешает страницы прошлого, но и обогащает новыми размышлениями о революционной поре.

Не для юбилейного словца будь сказано: хочется верить, что искусство молодых продолжит всем нам дорогие традиции «Ленфильма». Ведь одно дело — попытаться как можно дольше сохранить традиции, а другое — продолжить их как можно дальше.

В подборке материалов и иллюстраций к пятидесятилетию «Ленфильма» принимали участие сотрудники Информационно-методического бюро «Ленфильма» И. Вольфсон, Д. Иванеев, В. Осташевская.

Новые фильмы

«Ленин в Казани»

«Анна Каренина»

«Туманность Андромеды»

«Perpetuum mobile»

«Художник К. С. Петров-Водкин»

„Пособие“ или рассказ?

Борис Яковлев

«Ленин в Казани». Автор сценария и режиссер В. Стрелков. Оператор В. Николаев. Художник В. Симонов. Звукооператор А. Воробьев. Редактор В. Потехин. Казанская студия кинохроники, 1967.

«Ленин в Симбирске», «Ленин в Самаре», «Ленин в Петербурге», «Ленин в Шушенском»... В документальной Кинолениниане наших дней происходит примечательный процесс все более углубленного и расчлененного развития темы от общего к частному, к неповторимо-конкретному.

От первых фильмов Дзиги Вертова с их обобщенным, поэтическим, порой, быть может, даже аллегорическим образом Ленина, олицетворявшим революцию, партию, Советскую власть, кинематографисты пришли к своеобразным историческим киноочеркам и монографиям. Тщательно, скрупулезно, подчас микроскопически исследуют они средствами своего искусства те или иные периоды и события жизни Ленина. И каждый из них полон драматизма. Только он никогда не лежит на поверхности, а всегда погружен во внутренний мир Ленина-борца, сложный и многогранный мир ленинской мысли.

Две опасности подстерегают здесь честного и взыскательного художника, когда он ищет свое, оригинальное, а значит, и новаторское решение темы.

Первая из них — иллюстративность. Даже, пожалуй, альбомность. Тогда фильм, теряя (или так и не находя!) свою драматургию, превращается в скучноватую экранную разновидность музейного стенда. А зритель становится не слишком заинтересованным посетителем выставки, лишенным к тому же возможности сколько-нибудь внимательно рас-

смотреть калейдоскопически сменяющиеся перед ним экспонаты.

Вторая опасность — импрессионистичность. Отнюдь, естественно, не противопоказанная искусству, она невольно лишает рассказ о Ленине, его времени и людях цельности, последовательности, а то и научно-исторической достоверности. Последняя обязательна в документальном кинематографе, призванном рассказать зрителю о том, что происходило в реальной истории революционной борьбы.

Пишущему эти строки уже не раз доводилось отмечать в печати новаторский характер известной кинотрилогии Германа Фрадкина и Федора Тяпкина («Рукописи Ленина», «Знамя партии», «Ленин. Последние страницы»). Именно они первыми в документальном киноискусстве показали, какой эмоциональной силой обладает фильм о формировании, движении и развитии ленинской политической мысли. Раскрыли, если так можно выразиться, интеллектуальность полных страсти ленинских эмоций и эмоциональность вечно живого ленинского интеллекта. Неодолимую силу его диалектики.

В этих, как и других фильмах, давно уже заслуживших свой всесторонний анализ и одновременно товарищескую критику, найдено и проверено немало художественных средств, ныне присущих данному жанру искусства — историко-революционному киноповествованию.

Это закадровый «голос Ленина», как бы размышляющего вслух о насущных проблемах строительства коммунизма. Это, далее, полифонический диалог его современников и собеседников, будь то Н. К. Крупская или А. М. Горький, А. В. Луначарский или В. Д. Бонч-Бруевич. Это остроумное мультипликационное чтение рукописи. С его магической помощью оживают ленинские строки. Мысль, ее переходы и переливы, оттенки и акценты становятся зримыми, осязаемыми. А статичное факсимиле превращается в кинокадр, построенный по его многообразным законам. Это, наконец, кинематографическое «оживление» фотоснимка. Камера при этом то панорамирует по нему, то укрупняет характерные детали, особенно важные для художественного замысла фильма или эпизода.

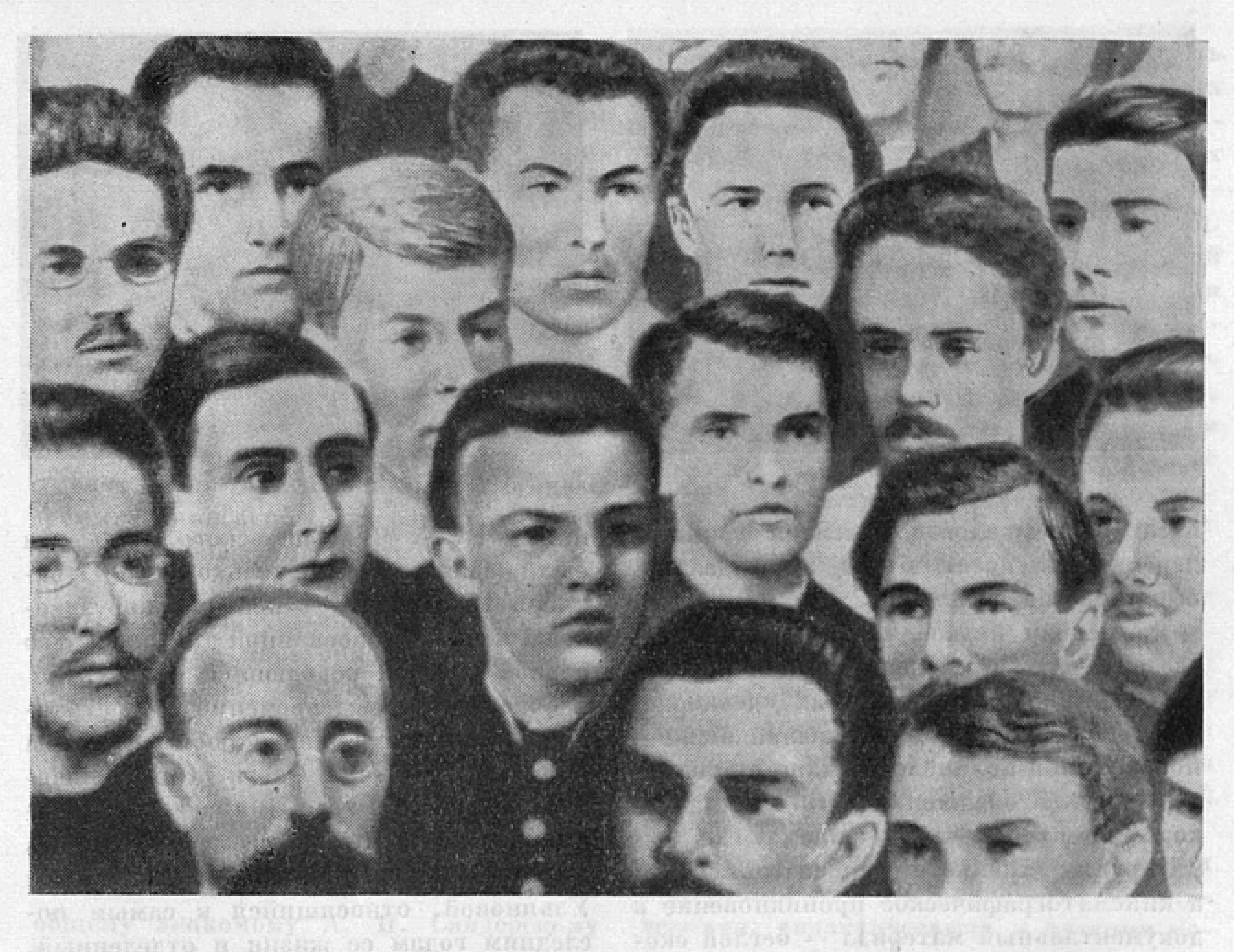
Наезды, отъезды, наплывы, чередование общих, средних и крупных планов сообщают фотокадрам своеобразную динамику.

Ко многим из этих средств по-своему обратились авторы нового фильма Казанской студии кинохроники «Ленин в Казани». Сценарист и режиссер В. Стрелков, оператор В. Николаев и художник В. Симонов собрали множество ценных выразительных документов. Перенесли с их помощью зрителя в Казань и Кокушкино 1887—1888 годов.

Восемь десятилетий отделяют нас от тогдашних событий. Авторы фильма сумели «оживить» иконографический материал, сделать его динамичным, добиться того, что смело можно назвать «эффектом присутствия».

...В острых ракурсах, в молниеносно сменяющих друг друга предельно кратких монтажных кусках перед нами возникают марши университетской лестницы. Зритель ощущает, что это по ней вместе с земляками-симбирцами и однокурсниками бежит в актовый зал самый молодой участник сходки — 17-летний студент Владимир Ульянов, «махая руками, как бы желая этим воодушевить других», — как вскоре донесут министерскому начальству казанские мракобесы, дабы вос-

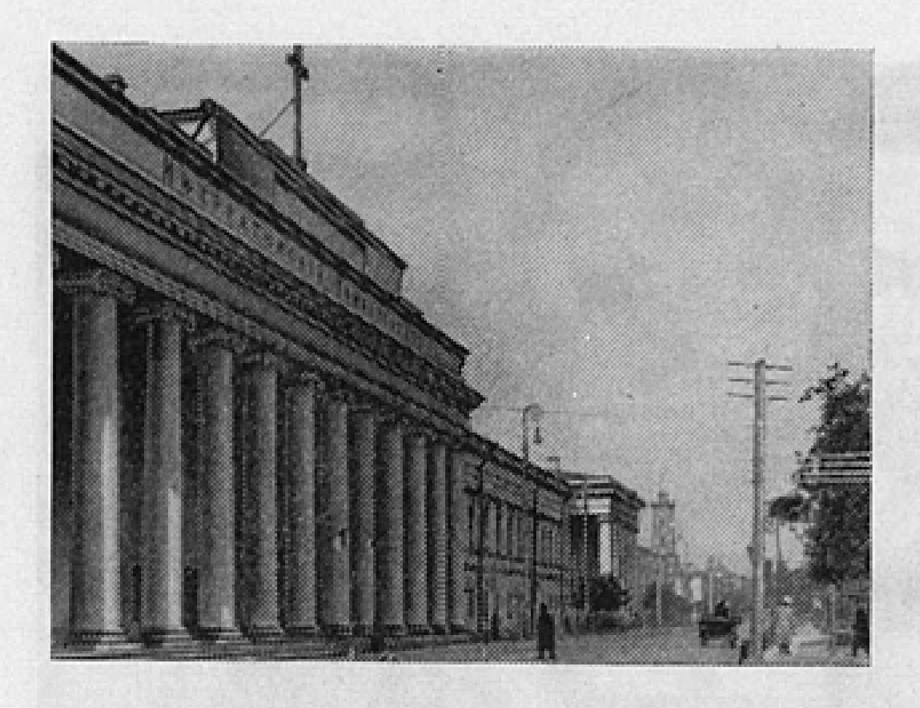
Владимир Ульянов на студенческой сходке. *Фотомонтаж из фильма «Ленин в Казани»*



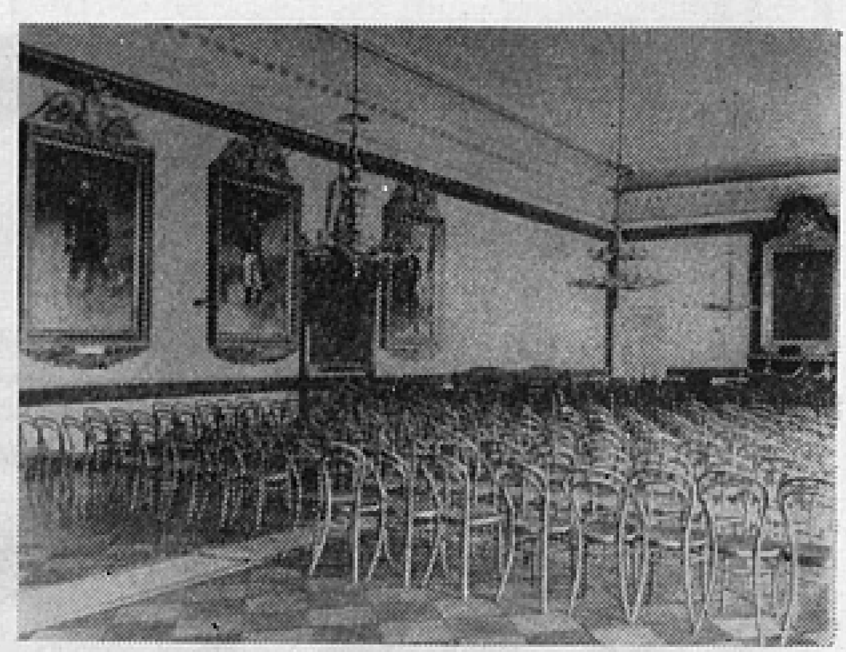
препятствовать возвращению юного бунтаря на юридический факультет.

Стремительно, будто под натиском толпы студентов, распахиваются массивные двери актового зала. Конечно, никаких фотографий сходки не сохранилось. Авторы фильма монтируют в группу, плечом к плечу отдельные портреты казанских студентов. И среди них тот, кто в памятный день — 4 декабря 1887 года — проходит свое революционное крещение. Студентам противостоят холеные и благообразные физиономии инспектора и профессоров, тщетно пытавшихся «угомонить» сходку. На них и на нас смотрят пытливые и гневные, яростные и спокойные глаза ее участников. И сколько же в них мужества, ненависти к палаческому гнету царизма, давившему все живое и честное, к черносотенному «усмирению» самостоятельной политической и философской мысли!

Фильм ведет на сходку казанских «мятежников» и «смутьянов». На улицы Казани, по которым медленно и грозно, словно змея, подползает к университету колонна карателей (авторы использовали здесь великолепно снятый сверху фотокадр). Мы оказываемся перед фасадом здания, над тяжеловесными колон-



Фасад «Императорского Казанского Университета» в конце 80-х годов XIX века



Актовый зал Казанского университета

нами которого зловеще высится огромный деревянный крест, будто поджидая новые и новые распятия.

Драматизм первой части фильма подсказан, предопределен самой историей — единоборством молодых «декабристов» 1887 года с тогда еще казавшейся непоколебимой полицейской машиной самодержавия. К сожалению, этого не происходит во второй части фильма, где драматургия заменяется описательностью, а кинематографическое проникновение в документальный материал — беглой скороговоркой.

Авторы словно спешат уложить в отпущенные им 300 метров и кокушкинское «сидение» Владимира Ильича, которое стало временем бурного духовного формирования основоположника ленинизма, и оставшиеся в основном за пределами фильма интереснейшие события 1888—1889 годов в Казани.

И тогда очень многое становится в фильме приблизительным, неточным. Здесь и традиционные наплывы на книги, якобы прочитанные Лениным именно в Кокушкино, но — увы! — появившиеся почти два десятилетия спустя, как то произошло, к примеру, с сочинениями Н. Г. Чернышевского. Ведь они были изданы впервые только после 17 октября 1905 года — в краткую пору свободы печати, завоеванной так ненадолго первой русской революцией.

Совсем уж преждевременно здесь странное упоминание о смерти любимой сестры Владимира Ильича Ольги. Она скончалась весной 1891 года. И вовсе не в Казани, а уже в Петербурге. Неуместен в фильме и портрет Марии Александровны Ульяновой, относящийся к самым последним годам ее жизни и отделенный, следовательно, от казанского периода жизни Владимира Ильича почти тремя десятилетиями.

Но авторы не только то и дело нарушают историческую хронологию. Они подчас обращаются к сугубо недоброкачественным источникам. Я имею в виду апокрифические «воспоминания» Евгения Фосса. Будучи секретарем подпольного (как и все другие, запрещенные университетским уставом!) Уфимского землячества, он трусливо отказался участвовать в сходке. Был за это весьма существенно «оскорблен действием»: исколотили его товарищи по курсу. А потом — уже в 20-е годы — после

кончины Владимира Ильича рассказал о том, чего не было, да по тем временам и не могло быть. Как установил Григорий Хаит, исследователь казанско-самарского периода деятельности Ленина, Фосс вместе с другими арестованными тогда студентами был заключен вовсе не в «замке» Казанской крепости, а — «по принадлежности» — в 1-й городской полицейской части. Более чем «ушастые» стены этой, с позволения сказать, «кордегардии» начисто исключали сочиненное Фоссом непозволительно не конспиративное заявление Владимира Ульянова о том, что он якобы намеревается тотчас после освобождения пойти по той «дорожке» (!), которая «проторена старшим братом...», покушавшимся в том же 1887 году на цареубийство.

Подтверждает неблаговидность юношеской общественной репутации мемуариста и еще одно немаловажное обстоятельство. Ленин, всегда такой внимательный и заботливый к товарищам революционной молодости, осенью 1922 года отказался встретиться с Фоссом. Их общему знакомому А. И. Свидерскому Владимир Ильич пишет: «Фосса, пожалуйста, «откивайте»... Не могу обещать свидания».

Жаль, что решительно все без единого исключения воспроизведенные в фильме документы даны без какого бы то ни было участия художников-мультипликаторов. Такая «экономия» лишила зрителя множества необходимых акцентов.

Порой представляется спорной и звуковая партитура фильма. Вряд ли, скажем, целесообразно передавать прямую речь Ленина-студента устами женщины-диктора, пусть даже самыми мелодичными.

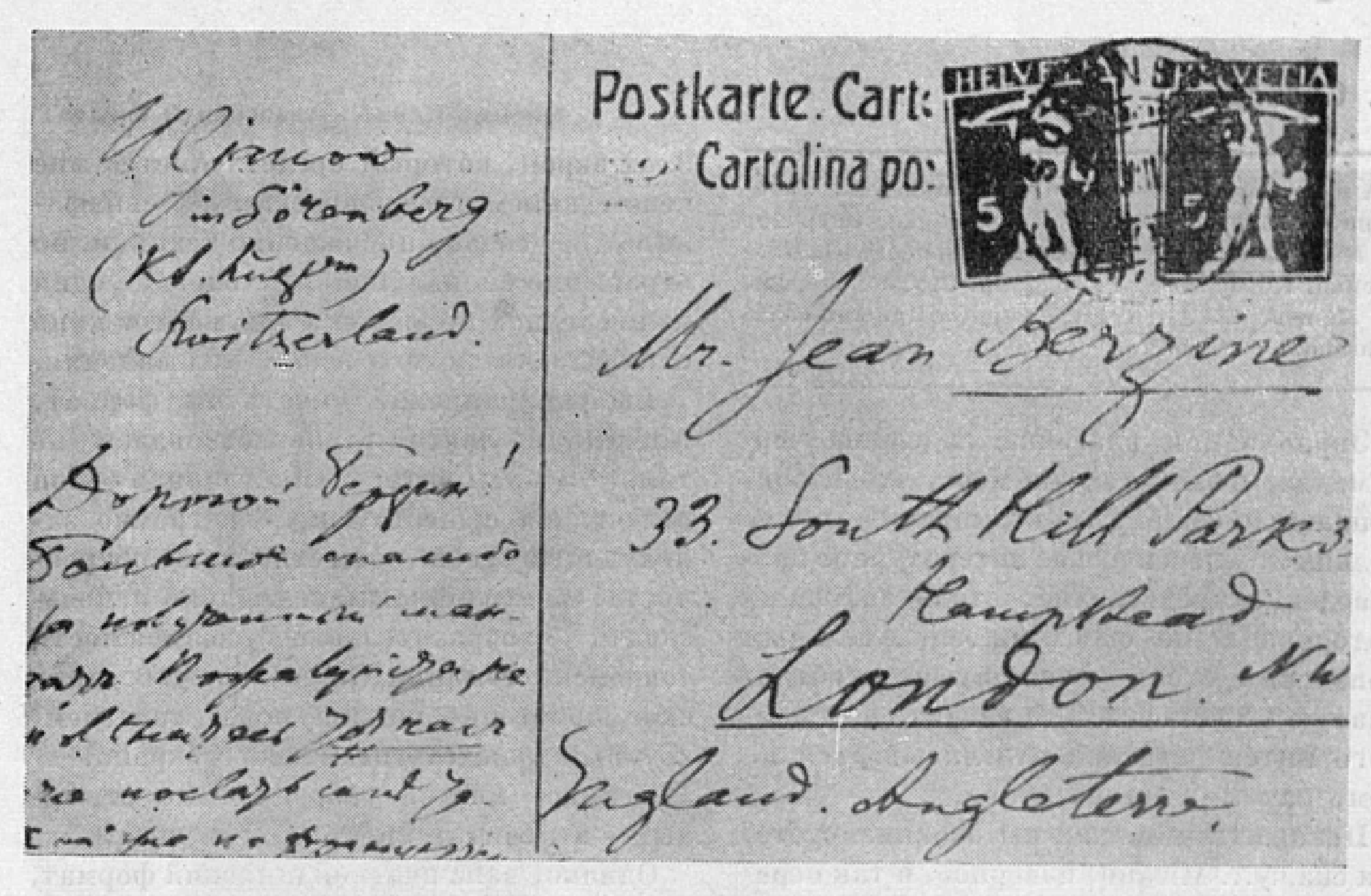
Перечень подобных погрешностей нетрудно увеличить. Однако и самые огорчительные из них не могут обесценить главного в картине: ее художественных находок. Все они порождены настойчивыми поисками новых, еще не ставших достоянием документального киноискусства материалов и средств их раскрытия. А поиск, если, конечно, это творческий поиск художника, а не скоропалительная поделка ремесленника, никогда не обходится без известных потерь. Хотелось бы, правда, чтобы их было поменьше, но для этого, видимо, следует отрешиться от несоединимых в одном фильме даже самых благих стремлений. Их — с завидной откровенностью! — провозглашает редакторская аннотация к фильму. Оказывается, постановщики хотели найти такую «изобразительную структуру», какая сделала бы картину интересной «не только как полезное пособие для занимающихся в системе партийного просвещения, но и для широкого зрителя как популярный рассказ о революционной юности вождя».

Пусть уж учебное пособие со всеми присущими ему неотъемлемыми методическими, дидактическими и другими совершенно обязательными требованиями остается учебным пособием. А кинорассказ и впрямь должен быть р а с с к а з о м. Художественным произведением со своей драматургией. Своим отбором фактов и документов. Коллизий и ситуаций. И не только «полезным», но и увлекательным, волнующим, исторически и эмоционально правдивым и достоверным.



«Мы шли с Ильичем»

Сценаристы Г. Курпниек, В. Раевский. Режиссер М. Шнейдеров. Оператор Г. Индриксон. Звукооператор А. Вишневский. Редактор Э. Строд. Рижская киностудия, 1967.



Фильм «Мы шли с Ильичем» рассказывает о зарождении Коммунистической партии Латвии. В документах и фотографиях оживают на экране исторические события 1905 года в России и Латвии, работа партийного съезда КПЛ, в котором принимал участие В. И. Ленин, деятельность красных латышских стрелков.



На фото:

П. Стучка — делегат II съезда латышских стрелков

Латышские стрелки на улицах Риги, май 1917 года

Письмо В. И. Ленина Берзиню

Латышский стрелок — делегат II съезда латышских стрелков

„Анна Каренина". Экранизация 1967 года

А. Свободин

«Анна Каренина». Сценарий В. Катаняна, А. Зархи. Постановка А. Зархи. Оператор Л. Калашников. Художники А. Борисов, Ю. Кладиенко. Композитор Р. Щедрин. Звукооператоры В. Лещев, Б. Зуев. Редактор С. Ермолинский. «Мосфильм», 1967.

Экранизации классики наделены чертами времени в той же мере, что и оригинальные фильмы, а возможно — в еще большей. Классическое литературное произведение представляет столь знакомый материал и по своим опознавательным признакам столь устоявшуюся «объективную» ценность, что взгляд современного интерпретатора отпечатывается на нем, как мир на негативе.

Покажите мне, как вы экранизируете, и я скажу... Можно, наверное, и так переиначить известный афоризм.

Когда же мы вглядываемся в очередную экранизацию прозы, уже не раз подвергавшейся кинообработке, перемены предстают разительно.

Английские шекспироведы назвали один из популярнейших своих сборников так: «Шекспир в меняющемся мире». Можно было бы написать увлекательное исследование «Толстой в меняющемся мире», а в качестве зеркала мира избрать кинематограф.

Рассматривая экранизацию «Анны Карениной», созданную Александром Зархи в 1967 году, важно понять не только качество ленты, но некоторые отразившиеся в ней черты нашего времени. Его этические и эстетические мотивы.

●

Для экранизации избран широкоформатный цветной экран. Второй раз он применяется для перевода на язык киноискусства прозы Толстого. Вряд ли это случайность, скорее — знамение времени. Этот экран, который представляется мне неким кинематографическим «Левиафаном», не только порождение техники, но отражение социальной психологии, один из последних по времени аргументов кино в начале «золотого века» телевидения.

Выбрав широкий цветной формат, Александр Зархи руководствовался не таинственным авторским желанием — он отвечал на существующую и громко заявляющую себя общественную потребность. Он стремился максимально использовать изобразительные возможности современного кино. Он желал утвердить свое прочтение романа перед зрителем, который жаждет гигантского экрана.

Это все могучие современные стимулы — не считаться с ними нельзя.

Однако, взяв цветной широкий формат, создатели фильма пошли на известный риск, особенно если вспомнить ясную, сдержанную, естественную прозу Толстого и главные требования его эстетики. Ибо сегодня цветной широкий формат не сделался еще естественным языком кино. Из языка массового, эффектного, триумфального зрелища он не стал еще языком искусства. Он еще не укрощен им в той степени, в какой это давным-давно произошло с обычным черно-белым или не столь давно с широким. Последний, как мы знаем, даже в своем цветном обличье в руках лидеров современного кинематографа дал уже несколько выдающихся произведений.

Режиссеры и операторы цветного широкого формата пока еще увереннее чувствуют себя в массовых сценах и широких пейзажных картинах, нежели в интимных, психологических дуэтах. Зритель пока еще больше восхищается этим экраном, нежели внимает ему. Он еще не научился «не замечать» этого экрана, как он

Татьяна Самойлова — А́нна Каренина



«не замечает» обычного черно-белого, воспринимая его как прорыв в жизнь, как окно в ее безусловность.

Разумеется, сделан и широкоэкранный вариант «Анны Карениной» — в нашей стране еще мало широкоформатных кинотеатров,— но высказались авторы фильма в цветном широком формате, поэтому говорить будем лишь о нем. В нем выражены взаимоотношения создателей фильма с гениальным романом, на нем отпечатаны их победы и поражения, в нем заключены противоречия, изначально присущие всякой экранизации, и те, что суть принадлежность людей, взявшихся за нее в 1967 году.

Цветной широкий формат — это не техника. Это философия, если хотите...

●

Сенсацией театрального сезона 1937 года стала «Анна Каренина» в постановке Владимира Ивановича Немировича-Данченко на сцене Художественного театра. Помню обложку «Огонька» с фотографией Аллы Тарасовой в черном, отороченном вокруг шеи кружевами платье. Она стояла, опустив открытые выше локтей руки, сплетя пальцы. Глаза ее смотрели в пол.

Для своего спектакля Немирович взял лишь одну линию романа — историю Анны. Знаток извечных законов драмы, он предпочел «треугольник» Анна — Каренин — Вронский сложному контрапункту Толстого, у которого история Китти и Левина не только аккомпанирует судьбе героини, но имеет еще иной смысл, глубокий второй план. Здесь и неизъяснимое тайное влечение Анны и Левина, здесь и радостный тупик семейного счастья, и многое иное в человеческой жизни, что пытался разгадать Толстой, обо что до конца жизни бился, словно головой об стену, все стараясь «дойти до корня».

В этой второй, несомненно тоже главной линии высказаны общественные, философские взгляды, определены этические нормы, здесь бьется пульс вечных сомнений, здесь муки Толстого, диалектика души его.

В спектакле 1937 года все это было опущено. Постановщику необходима была одна, действенная линия — история женщины, отвергнутой обществом, ее плата за любовь. Возможно, все знавший Немирович знал и настроение зрительного зала.

Была весна, апрель, вокруг Художественного театра бушевали толпы театралов, жаждущих билетов. На сцене стояла Анна в роскошном туалете и говорила задушевным, срывающимся от учащенного дыхания голосом. Точность и блеск обстановки и костюмов были поразительны. Спектакль имел оглушительный успех.

Но сразу же и выяснилось, что художественный центр его все-таки не Анна — хотя игра Тарасовой была сильной и страстной,— а другое действующее лицо.

Все, что было и чего не было на сцене, все возмещалось гениальным исполнением роли Каренина Николаем Хмелевым.

В этом образе возникла та многозначность, что и сегодня кажется трактовкой будущего. В Хмелеве точно жили отрезанная часть романа, его сложность, философичность...

Спектакль стал каноном. В театре и сегодня покажется странным предложение написать новую инсценировку, включить в кровообращение спектакля Левина.

В экранизации Зархи канон нарушен. Сценарий, написанный им вместе с Василием Катаняном, возвращает Левина и Китти в число действующих лиц, зрителю предлагается и «драма идей».

Н. Гриценко — Каренин, Т. Самойлова — Анна Каренина



Правда, в весьма скудном виде. Левин говорит о помещичьем хозяйстве, о предназначении своем как человека и владельца земли, об отношении к крестьянскому труду. Иногда мы застаем его за «занятиями» своей книгой, эти «занятия» так уважала и так не понимала его жена. Но на этом, пожалуй, все и кончается.

Сценарист прошел полпути. Покончив с недоверием к действенным возможностям на экране «чистых» размышлений, он окончательно и не поверил в них. Восстановив историю любви и женитьбы Левина, он опустил историю его ученого брата Кознышева, а с этой историей не вошли в фильм серьезные разговоры на социально-политические темы.

Нет трагической истории и второго левинского брата — умирающего от чахотки отщепенца, нигилиста. С ним не вошло в фильм «дно» российской жизни.

Но нельзя вместить все в картину. В романе 239 глав!

Сценарий, естественно, сосредоточивается на истории Анны и следит за ней умело, неотступно, я бы сказал — изощренно. Стоит проследить, как перемонтированы главы романа, как реплики и осколки эпизодов собраны в другой последовательности и вставлены в другие по времени и обстоятельствам места действия, как тотчас же убеждаешься в этом.

Сценарий ведет зрителя по истории Анны. Паузы, когда ее нет на экране,

целесообразны, длина их такова, чтобы вновь появился интерес к героине, желание узнать, что с ней, какова она сейчас, что будет дальше.

Сценарий культурен и уважителен по отношению к классику.

Создатели фильма объявляют себя рыцарями не буквы его, но духа.

Но что такое быть верным его духу? И как верность духу автора соотносится с неизбежной (даже если ее и не желают или не прокламируют) зависимостью от духа нашего времени?

Здесь возникает противоречие, и уровень фильма — это не что иное, как зримое преодоление этого противоречия!

(Отвлекаясь, напомню, что не было, кажется, у нас такой экранизации Толстого, по крайней мере в недавние годы, авторы которой не объявляли бы Льва Николаевича высшим критерием своего труда, не клялись бы в верности ему, не брали бы на себя обязательств во всем следовать ему. Фильмы между тем получаются разные. Любопытно было бы выслушать кинематографистов, которые откровенно бы заявили: мы не ставили своей задачей во всем следовать Толстому, мы берем от него то-то и то-то во имя того-то и того-то!)

Но вернемся к последней экранизации.

●

Первое столкновение времен, точка сосредоточения противоречий — актриса, приглашенная на главную роль. Вряд ли лет двадцать назад Самойлову пригласили бы «на Анну». Никому не пришло бы это в голову. Слишком сегодняшняя, иной породы, «спину не держит», а ведь в девичестве Анна Аркадьевна — княжна Облонская!

В Самойловой — ритм шестидесятых годов двадцатого века, в ней нервность машинной эпохи. В ней не только простота, но где-то и простоватость.

Одним словом, женский тип, представляемый Самойловой, — порождение послевоенных лет. Душевное сиротство Вероники из фильма «Летят журавли», смятение современной девчонки — вот что она выразила лучше всего. Девчонки, не устроенной внешне и внутренне, пугливой, замкнутой, легко уязвимой. Девчонки с «чертовщинкой», но никак не с «бесовостью».

И все-таки Самойлова!

Точно так же, как на Гамлета был взят все-таки Смоктуновский!

(Любопытно, что и в том и в другом фильме постановщики, взяв самого современного актера на главную классическую роль и обнаружив тем свою верность времени, затем точно спохватываются и населяют свои картины актерами и вещами, тяготеющими к традиционности. Гамлет наш, а Розенкранц и Гильденстерн, как сто лет назад. Анна наша, а Каренин — традиционный. Постановщики точно извиняются за приглашение на заглавную роль актера «из сегодня».)

Перед режиссером «Анны Карениной» стояла дилемма: привести ли весь фильм в соответствие с индивидуальностью Самойловой или Самойлову ввести в рамки «костюмного» фильма из эпохи семидесятых годов прошлого столетия.

Зархи выбрал встречное движение, он старается гармонизовать противоречие. Мне кажется, он видел, понимал этот художественный конфликт, заботился о цельности. И во многом преуспел здесь. Лента течет единым потоком, она завершена, лишена клочковатости, втягивает зрителя в свой мир, замыкает его в нем.

Но при более пристальном взгляде обнаруживаешь борьбу «нашей» Анны

Ю. Яковлев — Стива Облонский, В. Ланово́й — Вронский



с «той» Анной, духа с буквой, иллюстрации с жизнью, хрестоматии с первым прочтением.

Да, Татьяне Самойловой предстояло сражение. Это было очевидно. На мой взгляд, она его выиграла. Оказалась серьезной актрисой, достойной роли.

Ей пришлось преодолеть огромную силу инерции внешнего образа своей героини, заложенной в читательское сердце могучим портретным мастерством Толстого.

Самойлова не обладает той законченной, несколько надменной и жаркой красотой, которая смотрит на нас с портрета дочери Пушкина Марии Александровны Гартунг, как известно, послужившей писателю образцом внешности Анны.

Но Самойлова на редкость своеобразна. В ее облике, во взгляде если и не «бесовость», то та загадочность, недосказанность, что более всего подходят Анне. Это нечто незаурядное и таинственное. Недосказанность и многозначность — «бесовость» нашего времени.

●

Анна Самойловой начинается со взгляда на входную дверь.

Это был первый вечер Анны Аркадьевны в Москве, в день приезда ее в неблагополучное семейство брата. Она внесла в его дом успокоение, и все было бы хорошо и хорошо кончился бы этот вечер, если бы не поздний звонок, который раздался вдруг в передней.

«Лестница наверх в ее комнату выходила на площадку большой входной теплой лестницы». «...И когда Анна проходила мимо лестницы, слуга взбегал наверх, чтобы доложить о приехавшем, а сам приехавший стоял у лампы. Анна, взглянув вниз, узнала тотчас Вронского, и странное чувство удовольствия и вместе страха чего-то вдруг шевельнулось у нее в сердце...»

Так описывает это мгновение Толстой. Точно предвидя экранизацию, заботливый архитектор своих ситуаций, Лев Николаевич на протяжении четырнадцати строк четыре раза повторяет слово «лестница». Ему важно расположить своих героев так, чтобы считанные секунды оказывались в их распоряжении и чтобы один только раз во время прохода своего по верхней площадке Анна смогла увидеть лицо Вронского целиком и принять ток его взгляда и послать ему ток своего.

«В ту минуту, как она поравнялась с серединой лестницы, он поднял глаза, увидел ее, и в выражении его лица сделалось что-то пристыженное и испуганное».

Толстой дает здесь все — архитектонику эпизода, протяженность душевных движений действующих лиц, переходы общего плана в средний, среднего в крупный.

Режиссер, оператор, актриса все берут у него.

С оживленным, радостным, освобожденным от заботы лицом Анна быстрым шагом выходит на площадку.

— Кто приехал? Неужели он, Вронский?! Ужасно. Но ведь я хочу, чтобы это был он. Хочу? Да, хочу! И боюсь. Это ужасно, этого не нужно. И твердо знаю (никто не знает, а я знаю, что это он). Вот он поднял глаза. Нет-нет.— Анна — Самойлова отрицательно покачала головой.— Да-да,— сказали ее смеющиеся от полноты жизни глаза.

С этого мгновения началась Анна. С этого кадра за нею стало интересно следить, отпали соображения: «та» это Анна или не «та». Мир этой женщины стал для нас важен. А поскольку это стало так, перед нами появилась толстовская Анна, если только не относиться к толстовской героине, как к некоему «тотему» древней литературной религии, к которому простые смертные и прикасаться не смеют. Подобная религия распространена и безжалостна. Ее исповедуют литературоведы и зрители.

— Ну разве это Анна? Ну какая же это Анна?— Сколько таких приговоров беззаботно срывается с уст в зале любого кинотеатра! В этих осуждениях не только просыпается чувство превосходства зрителя, безраздельно владеющего правом на трактовку образа, правом, данным ему писателем; не только проявляется жесткая определенность образа, чье разночтение предельно ограничено тем же писателем. В этих осуждениях сказывается еще и нечто иное. То, чего восклицающие в своем подавляющем большинстве и не осознают. Здесь кричит стихийный протест против перевода одного искусства на язык другого. Здесь вопиет подсознание каждого ч и т а т е л я, который в первородности своей не желает становиться з р и т е л е м. В этих осуждениях проза еще раз подтверждает то, что и подтверждать-то не нужно,— свою первичность среди всех искусств, свое превосходство над всеми искусствами!

Но дьявольская диалектика нашего характера: восставая против перевода, мы жаждем его. В каждом нормальном зрительском сердце живет никогда не покидающая его надежда увидеть во

плоти, в живой реальности ту, что более чем во плоти и более чем в реальности живет в нашем воображении. Это донжуановская страсть к испытанию живого своим, сверлящим сердце идеалом! А вдруг совпадет! Вот-вот, почти совпало... Ах, ну какая же это Анна?

Благодаря извечности существования лишь этих зрительских характеристических черт, этой лишь душевной диалектики экранизации будут всегда. Есть и другие, общественные и социальные причины их появления — о них в другой раз.

●

Между тем Анна могла бы начаться и раньше. В тот самый момент, когда глаза ее, выходящей из вагона, встретились с глазами Вронского, шедшего в вагон встречать свою мать. Могла бы, но не началась.

А не началась оттого, что в сцене первой встречи Анны и Вронского режиссер задал Самойловой и Лановому неразрешимую задачу. Прибегну еще раз к Толстому и попрошу читателя вообразить, что должны играть здесь актеры.

«Вронский пошел за кондуктором в вагон и при входе в отделение остановился, чтобы дать дорогу выходившей даме. С привычным тактом светского человека, по одному взгляду на внешность этой дамы, Вронский определил ее принадлежность к высшему свету. Он извинился и пошел было в вагон, но почувствовал необходимость еще раз взглянуть на нее — не потому, что она была очень красива, не по тому изяществу и скромной грации, которые видны были во всей ее фигуре, но потому, что в выражении миловидного лица, когда она прошла мимо его, было что-то особенно ласковое и нежное. Когда он оглянулся, она тоже повернула голову. Блестящие, казавшиеся темными от густых ресниц, серые глаза, дружелюбно, внимательно остановились на его лице, как будто она признавала его, и тотчас же перенеслись на подходившую толпу, как бы ища кого-то. В этом коротком взгляде Вронский успел заметить сдержанную оживленность, которая играла в ее лице и порхала между блестящими глазами и чуть заметной улыбкой, изгибавшею ее румяные губы. Как будто избыток чего-то так переполнял ее существо, что мимо ее воли выражался то в блеске взгляда, то в улыбке. Она потушила умышленно свет в глазах, но он светился против ее воли в чуть заметной улыбке».

Это шедевр потретного мастерства Толстого и вместе образец, если применить современные понятия, толстовского растянутого микродиапазона. Читать это надо минуту, само же событие вряд ли заняло более четырех секунд.

Вронский остановился, прижался к стенке узкой площадки вагона, сказал, очевидно, «пардон», дама прошла, но, заходя в дверь вагона, Вронский оглянулся, и дама оглянулась.

Два взгляда. Все остальное лишь мгновенное впечатление, которое Анна произвела на Вронского, обладающего к тому же «привычным тактом светского человека».

Но суть еще и в другом. Сошлюсь на Б. Эйхенбаума, на отточенную по мысли, по системе доказательств статью его «Толстой и Шопенгауэр»*, в которой наш исследователь разбирает влияние популярного в прошлом веке философа на писателя, как раз в эпоху работы последнего над «Анной Карениной».

---

* Б. Эйхенбаум. Толстой и Шопенгауэр, «Литературный современник», 1935, № 11.

Н. Гриценко — Каренин



«Есть что-то удивительное,— пишет Шопенгауэр,— и непонятное в этом пытливом осмотре, в этих таинственных взглядах, которыми обмениваются влюбленные».

Шопенгауэр, замечает Б. Эйхенбаум, особенно подчеркивает значение взглядов. «Глубокая страсть обыкновенно возникает сразу при первой встрече». Толстой, находившийся под влиянием Шопенгауэра, как раз в «Анне Карениной» разработал целую символику взглядов, заключив ее в естественное течение жизни, характерное для его прозы.

Как видите, надо играть еще и символ возникающей страсти. И все в этом бытовом, проходном эпизоде, длящемся три-четыре секунды!

В результате на экране — два «роковых» взгляда из мелодрамы, брошенных актерами друг на друга и поданных крупным планом. «Взгляды» предельно нагружены — ведь и «светскость» сыграть надо, и начало страсти, и еще бог знает сколько!

Ан, не получается! Букве Толстого здесь, в отличие от сцены на лестнице, следовать н е л ь з я. Здесь великая, не переводимая ни на какое иное искусство проза, ее чистое торжество. Попытка перевода выглядит таким упрощением и огрублением, которые граничат с пошлостью.

Пошлости не случилось, но произошла иллюстрация чистейшая и поверхностная. Дух Толстого требовал тонкого, но решительного отступления от буквы, забвения того, что это «костюмный» фильм.

Два современных молодых человека — мужчина и женщина — мгновенно, как это теперь и происходит, вступили в откровенный контакт взглядов, вызванный зовом природы, и без всякого «такта

светского человека» — то есть без всяких потуг играть «кавалера» и «даму», да еще помня о том, что надо «держать спину» и быть символичными и значительными...

И не раз еще в фильме выступят путы «светской жизни», не раз еще стиснут жизнь живую.

А Самойлова — Анна сошла на перрон и стояла там простая, радостно оживленная и по-самойловски загадочная и оттого невероятно привлекательная. Она беседовала со Стивой, братом, и все было прекрасно...

Можно назвать и другие хорошие места, когда Анна у Самойловой легка, изящна, проста, открыта для счастья, когда она сама искренность.

Анна дома, после театра, Анна на скачках, следящая за Вронским, Анна на даче в Петергофе, наконец, Анна, умирающая в послеродовой горячке, в постели, в бреду, в полумраке комнаты. (Рядом с постелью в тазу куски льда — действующая и удавшаяся оператору фактура.)

Умирая, Анна держит перед собой палец, один палец. Не хочет видеть двоих — Вронского и Каренина, стоящих у постели, у нее мука раздвоения, она жаждет соединения.

Метафоры этой у Толстого нет, для прозы она была бы грубоватой, ее иносказание слишком прямолинейно. Но она в духе киноязыка, и что самое существенное — проживается актрисой.

Но можно вспомнить и эпизоды, когда Самойлова закована в броню «киносветскости» и становится рабой выученных манер — вся «Италия», например, точно цитированная по пейзажам Сильвестра Щедрина.

Но выискивать эти места мне не хочется, потому что здесь актриса — лишь

М. Плисецкая — княгиня Бетси



фокус непреодоленных противоречий двух эпох — нашей и той, далекой... Актриса — следствие, важнее обратиться к к причинам.

●

Решительная, поворотная сцена в ложе. Вронский говорит Анне о своей любви, он наконец произносит те слова, которых Анна уже давно ждала. В глазах Анны — Самойловой радость, счастье, желание.

Анна. Я запрещаю Вам говорить так!

Вронский. Я могу исчезнуть!

Анна. Исчезнуть? Зачем? Я не хочу, чтоб вы исчезли!

И тотчас огонь свечей театральных канделябров возникает между ними и в духе принятой в фильме огненной символики объясняет зрителю, что начинается огонь страсти. Мне кажется, что после пырьевского «Идиота» символика свечей уже надолго «отработана» в картинах, посвященных «доэлектрическим» временам, но бог с ней, с символикой,— ведь начинается огонь страсти.

Как же показана страстная любовь Анны?

Как вообще относятся к страсти в этом фильме?

Позволю себе на сей раз процитировать самого Б. Эйхенбаума:

«В основе всего романа лежит представление о любви именно как о стихийной силе, как о слепом инстинкте, которому невозможно сопротивляться». Мне кажется, это исчерпывающе.

Напомню последующий ряд Толстого — «Воскресение», «Крейцерова соната», «Дьявол», «Отец Сергий». А если обратиться к предшествующему, то вспомним «странный», «необъяснимый» эпизод из жизни Наташи Ростовой — бегство к Анатолю Курагину.

Так как же показана страстная любовь Анны?

В сущности, она почти не показана. Есть ее следствия, бытовые, общественные. Но гигантский взрыв страсти, который сломал все условности, привычки, преграды и бросил двух людей в объятия друг друга, этот взрыв, который объединяет «Анну Каренину» с древнегреческими трагедиями, Толстого с Эсхилом, этот взрыв, который при переводе на сцену или на экран один только и способен обратить интерпретацию романа из мелодрамы в трагедию,— этот взрыв скорее назван, нежели показан.

И здесь первопричина!

Фильму недостает трагического, любовного тока Анны и Вронского, который окрашивал бы собой все. А оттого не слишком-то чувствуется и толстовская истовость.

Оттого, скажем, сомнения Левина не доведены до той грани умопомешательства, до которой доходит Константин Дмитриевич в романе. Оттого христианский максимализм, экстаз всепрощения, до которого у Толстого поднимается Каренин (и до которого поднялся Хмелев), в фильме не состоялся.

Истовость, истовость! Толстой-художник на пределе!

Надо же, наконец, сказать: есть эротизм пошлый, низкий, разменянный на скабрезности бесчисленных фильмов, ради этих скабрезностей и поставленных. Но ведь есть же эротизм и высокий, означающий самую радостную и прекрасную человеческую страсть. С первым следует бороться, но второй надо воспевать, как это и делало все великое искусство, начиная от древних греков.

Мне кажется, в фильме, как это ни парадоксально, недостает любви. Ее стесняются, гонят. Центральная любовная

сцена снята неважно, скороговоркой (некий парафраз из «Красной пустыни»). Она так коротка, что выдает желание авторов обойтись совсем без нее... Если б можно было. (Но дело не в длине частей, а в отношении к страсти. При трагическом освещении темы можно представить себе и полное отсутствие этой сцены.)

Анна любила Вронского. В фильме она скорее любит свою любовь. Самойлова и Лановой не сумели сыграть взаимного чувства своих героев, куда лучше им удалось сыграть их охлаждение. Возможно, это входило в замысел режиссера. Возможно, виноват и актер.

●

Актерские работы фильма неравноценны.

Но две из них надо выделить — роли, сыгранные Юрием Яковлевым и Ией Саввиной.

Фильм и начинается с того, что Стива, Степан Аркадьевич, просыпается в своем кабинете на диване... Господи, все смешалось в доме Облонских, и смешение это на незлобливом, заспанном, мягком, добром лице хозяина.

Это точно толстовский Стива, изумительно выписанный и сегодня встречающийся мужской характер. Яковлев не делает никакой дистанции между князем Облонским и нашими обаятельными мужчинами, любящими и хорошо покушать, и одеться, и повращаться в обществе, и поговорить на литературные темы, и посочувствовать всем, войти в положение каждого, и погрешить, и покаяться.

Яковлев угадывает, что толстовский Стива — в том-то и состоит его очарование — всегда искренен. Он человек данной минуты, весь тут. Он прелестный, идеальный приспособленец — и прогресс «поддержит» и реакцию «поймет».

Он очарователен! Нет, право же, он очарователен!

Но более всего удается Яковлеву Стива-жуир. Взгляните только на него на вокзале. Он так наивно счастлив толпой, знакомыми, общим оживлением. Он так вкусно, аппетитно, барственно пьет и закусывает и так естественно предоставляет Левину заплатить за это, что, право же, нельзя не залюбоваться им. И вот уж кому костюм не мешает — напротив!

В одном эпизоде изменяет Яковлеву чувство меры — у графини Лидии Ивановны, покровительницы Каренина, святоши.

Тут его Стива ироничен. Между тем высокая ирония — не в характере этого типа мужчин, и Толстой это прекрасно знал. Стива изо всех сил старается приспособиться к атмосфере религиозного вечера, но со своим жизнелюбием этого не может. Ему не хватает воздуха, он скучает, чуть ли не засыпает и с радостью выбирается из этого места. Но ирония?.. Нет.

Герой Яковлева симпатичен, обаятелен, а главное — так же как и в романе, с ним приходит всякий раз некая разрядка. Поэтому, как и при чтении романа, ждешь его появления и на экране. Я даже допускаю возможность зрителя, который станет ждать его, так сказать, «на равных» с Анной.

И в небольшой по объему роли поразительно верна Ия Саввина.

Образ Долли держится в фильме, в сущности, на трех репликах.

— Я убила бы его!— Долли Анне про Стиву, про непутевого мужа, к которому она почувствовала и презрение и физическое отвращение. Это произнесено с той толстовской истовостью, по которой тоскуешь, с толстовской «окончательностью» суждения.

— Я живу, дети растут! — Долли Каренину. Здесь пафос смирения. Долли смирилась, несет крест свой, но сохраняет достоинство и обаяние измученной заботами честной женщины.

И наконец.

— Стива, дай же мне денег! — Долли Стиве, окруженная выводком своих детей. Степан Аркадьевич потянулся было за бумажником, да куда там, иные заботы... Долли смотрит на его удаляющуюся фигуру ясным, чистым, привычно страдательным и детски-радостным взглядом.

Роль обдумана Саввиной.

Другие работы пестры. Хотя «строя» никто не нарушает, однако над строем и не возвышается... Вот Каренин. Алексей Александрович. Как только он появляется, тотчас же и успокаиваешься. Мастер Гриценко. Но Каренин его в точности такой, каким его и ожидаешь. Есть толстовский роман, есть общее представление о Каренине от школьных учителей (представитель государственной бюрократии царской империи, а если по-человечески, то «злая машина»). Есть реминисценции образа, созданного Хмелевым. Есть резкий, неприятный фальцет, есть хрустящие пальцы, есть шарнирная, уже старческая походка. Одним словом — все есть. Нет неожиданности искусства, нет открытия. А так хочется, так безумно хочется, чтобы Каренин представал иным.

Серьезен Б. Голдаев в роли Левина. Но благодаря общей, нетрагедийной интонации фильма слишком ровен. Он мучается сомнениями. Возможно. Но он не умирает от сомнений. Нет, не умирает. А у Толстого Левин думает о самоубийстве.

Эффектна знаменитая Майя Плисецкая — княгиня Бетси Тверская. И породиста и, конечно, «спину держит», а в кадре с двумя элегантными борзыми у элегантной лаковой коляски, пожалуй, на мгновение — то самое, что так ненавидел в Бетси Толстой. То самое, что сказал про предшественницу Бетси Элен Безухову толстовский же Наполеон: «вот прекрасное животное». Но лишь на мгновение.

У Плисецкой драматический талант, но эпизоды с нею все-таки немножечко «номер». Она отдельно. Слишком закончена. Оператор не устает ею любоваться.

●

Камера фильма любуется миром его вещей.

Белыми мундирами и красными мундирами, женскими платьями и коврами, лошадьми и каретами, церковным убранством и наборным паркетом, предметами туалета и коробками, книжными переплетами и дымчатыми бокалами, обоями и обеденными столами, орденами и свечами.

Свечи, свечи, свечи — их метафоры, как я замечал уже, разбросаны по всему фильму. Мир вещей в нем почти самодовлеющая ценность. Эстетика быта высшего слоя российского общества конца прошлого века предстает почти самодовлеющей эстетикой. Здесь есть своя логика. Фильм, в конце концов, исторический, имеет значение и просветительское — пожалуйста, взгляните — вот как люди жили. (Однако хуже, если возникает этакое непрошенно плебейское — жили же люди! Вот уж чего не хотел бы Лев Николаевич!)

Эстетические отношения с музейной вещью и с вещью в жизни различны. В фильме материальная среда — почти самостоятельный художественный объект.

Фактура вещей разглядывается тщательно и преподносится со вкусом. Есть

превосходные съемки, шедевры цвета. Найдена общая, подвижная колористическая гамма. Вспоминаю толстовский пейзаж, пейзаж-настроение в начале сцены покоса. Или прекрасный портрет Анны, уже «неземной», уже «по ту сторону».

И тем не менее между зрителем и актером возникает некий психологический барьер из прекрасных вещей и изысканных интерьеров. И для того чтобы дать почувствовать драму, заставить зрителя переживать, слезы лить, актеру необходимо преодолеть не только материал роли, но и все сглаживающую атмосферу, лессировку, как говорят живописцы, чудных вещей.

Вот тому пример.

Анна объявляет Вронскому, что все рассказала мужу. Объяснение происходит в столовой квартиры Карениных. Между говорящими — пространство большого обеденного стола. Стол пуст, оттого плоскость его кажется еще большей. Это метафора. Она должна символизировать начавшееся отдаление Анны и Вронского, их наметившееся непонимание друг друга.

Актеры ведут диалог через стол. Но цветная, желтовато-дубовая, лакированная поверхность его сама по себе эстетична. Ею невольно начинаешь любоваться. Не можешь не любоваться. И так же невольно не придаешь уже того трагического значения разговору любовников, которое в нем заключено.

Прекрасный, великолепный, чудный стол — и не так уж, право, все трагично, что она там говорит.

Припомним аналогичную метафору в черно-белом фильме М. Ромма «Девять дней одного года». Сын, физик-атомщик, приехал в деревню к отцу. Между ними напряженный разговор. Отец сидит за торцовой стороной дощатого стола. Стол пуст, уходит в перспективу к зрителю, отчего кажется каким-то безнадежно длинным. Безнадежно пустым. Разговор приобретает еще большую значительность. Стол как бы сосредоточивает внимание зрителя на аскетическом, высохшем лице старика. Между тем стол здесь и самостоятельная, безотносительная к участникам разговора метафора. Он символизирует скудную в те годы жизнь деревни.

Тот же прием. Разные результаты.

Или сцена скачки. Сама по себе превосходно снятая. Зеленая трава, радостное солнце. Белые трибуны, белые зонтики, белые платья. Как прекрасна жизнь! Начинается скачка, и начинается тот виртуозный рваный монтаж, который неизменно вызывает в просмотровых залах киностудий аплодисменты профессионалов. И в самом деле — это виртуозный монтаж, кажется, что монтируются уже одиночные кадры— так все мелькает, в таком все темпе. А толстовского драматического диалога между лошадью и человеком не получилось.

Или сцена свидания Анны с сыном. Прямая цитата с рисунка Врубеля. Само по себе не страшно — отчего бы не процитировать Врубеля! Если помните, во времена раннего Гриффита это называлось «историческое воспроизведение». Предпочтительнее, правда, чтобы врубелевская композиция была как бы пропущена через композиционное мышление режиссера. Но речь о другом. Сцена красива, слишком красива, прежде всего красива, а уж потом драматична. Очень красива Анна. Очень красивы ее платье, ее плащ, ее вуаль...

Сглаживающая атмосфера прекрасных вещей!

Вещи девятнадцатого века! В стремлении к вам проявилось не только восхище-

Т. Самойлова — Анна Каренина, Вася Сахновский — Сережа



ние вами создателей фильма, но и наша, зрительская, жажда осязать вас, ощущать!

В вас видят законченность и гармонию, красоту и отсутствие суетливости. В век вещей машинных все больше ценят устойчивость и неторопливость вещей, созданных руками.

Мы переживаем возврат от механического «модерна» к ручным творениям безвестных мебельщиков и декораторов прошлого. И даже машины, изготовляющие мебель, уже программируют старинными линиями.

Мы, зрители, хотим вас, вещи прошлого, и цветной широкий формат шестьдесят седьмого года вас нам дает.

В том, как осмыслен мир вещей в фильме «Анна Каренина», я вижу не только пристрастие режиссера или каприз его, но своеобразно проявившуюся черту времени.

Мог быть иной путь. Аскетический отказ от эстетики вещей. Решительное запрещение зрителю разглядывать их, увод их в полумрак обычного черно-белого экрана. Одежда? Да, конечно, в нее одеваются. Коляска? Да, коляска. На ней ездят, трясутся. Так, например, это сделано в экранизации «Воскресения». Но то само по себе, а это само по себе. «Анна Каренина» — цветной широкоформатный фильм, и судить его следует по иным законам.

●

Я сказал, что картина начинается сценой утра в доме Облонских. Это не совсем

верно. Она начинается заставкой-страницей романа Толстого: «Все счастливые семьи похожи друг на друга...» Но перед этой фразой справа вверху страницы стоит эпиграф. На экране его не оказалось: «Мне отмщение, и Аз воздам». Он возвещает нравственный натиск великого моралиста.

Диспут о принципах экранизации — диспут бесконечный. Одно лишь очевидно: невозможность фильма, полностью совпадающего с литературным первоисточником. В выборе эпизодов, монтаже, подборе актеров возникает *трактовка* на языке другого искусства — хочет того создатель фильма или не хочет.

Есть события, происходящие в романе, поступки и чувства героев. Им необходимо дать нравственную оценку с поправкой на взгляды нашего времени или подчеркнуть свое полное согласие со взглядами и оценкой Толстого. А взгляды эти определенны. Они есть, существуют, решительно заявляют о себе в каждой сцене, в каждой строчке романа.

Вернемся к эпиграфу. Школьными учителями он трактовался в мое время как знак осуждения Толстым своей грешной героини. Назойливая трактовка, а к ней мы, восьмиклассники, были обязаны прийти как к неизбежному выводу, отвращала от желания думать самому. И долго еще, уже взрослыми, мы не могли заставить себя серьезно отнестись к этой фразе, врезанной в изголовье своей вещи писателем, за всю свою жизнь не употребившим всуе ни одной строки.

Но вернуться к эпиграфу нужно, как вообще нужно возвращаться к, казалось бы, решенному навсегда. В этих возвратах не повторение, но нормальное движение мысли.

Итак, мне принадлежит право возмездия за содеянное вами — говорит тот, от чьего имени это произнесено, — и я воспользуюсь моим правом, ибо то, что вы сделали, дурно. Это говорит сам писатель.

Такова обычная версия. Ее придерживаются многие читатели и зрители. Они осуждают Анну как неверную жену и мать. Число таких читателей и таких зрителей не уменьшается.

Вернусь в третий раз к замечательной работе Б. Эйхенбаума, главная цель которой и была выяснить смысл эпиграфа. Он установил прежде всего, что эпиграф взят Толстым не непосредственно из «Второзакония» и не из евангельского «Послания к римлянам», а из книги Шопенгауэра «Мир как воля и представление».

Давая свою философско-нравственную категорию в противность теории Канта, согласно которой «возмездие» следует неотвратимо «ради возмездия», Шопенгауэр писал: «Никакой человек не уполномочен выступать в виде чисто морального судьи и воздаятеля и наказывать проступки другого болью, которую он ему причиняет... Это было бы скорей в высшей степени заносчивая самонадеянность; отсюда библейское: Мне отмщение, и аз воздам».

Вот как!

Следовательно, акцент всего смысла на словах «мне» и «аз». Короче говоря — не *вам*, людям, судить и осуждать трагическую героиню романа — у вас нет на это права!

Здесь не место размышлять о нравственной философии Толстого, которая, как известно, весьма заметно эволюционировала к концу его жизни и не осталась на уровне шопенгауэровской.

Здесь важно одно. Толстой не осуждает свою героиню. Он жалеет ее и выгоражи-

вает от суда людского. Следовательно, сей людской суд осуждает.

Толстой выгораживает. Толстой жалеет. Толстой осуждает. Его эпиграф начинает тот нравственный императив, который пронизывает всю прозу Толстого. А столь же тверд, столь же заметен нравственный стержень в фильме? Или создатели его употребили все силы на то, чтобы в воображении зрителя не образовывалось «зазора» между картинами, возникшими у него при чтении романа, и картинами, встающими перед ним на экране? Чтобы зритель мысленно воскликнул: я так себе это и представлял — и, удовлетворенный, продолжал смотреть дальше.

Если такова была их первая цель, то в значительной степени они ее достигли. Создали целостный мир, который не расходится с общим представлением о романе, о его картинах и типах. Этот мир держит в себе зрителя, не расхолаживает его.

Но жесткости толстовских оценок или столь же очевидного собственного взгляда постановщика... фильму недостает. Однако есть в нем, в фильме, черты нового подхода к экранизации. По крайней мере — то, что наводит на мысли о новом подходе.

Фантастика без фантазии

М. Черненко

«Туманность Андромеды». Сценарий В. Дмитревского, Е. Шерстобитова (по одноименному роману И. Ефремова). Постановка Е. Шерстобитова. Оператор Н. Журавлев. Художник А. Бобровников. Композитор А. Лапинский. Звукооператор М. Трахтенберг. Редактор В. Рыдванова. Киевская киностудия имени А. П. Довженко, 1967.

Слов нет, начинается этот фильм эффектно: белый бюст Довженко, медленно вращающийся на синем фоне космоса, галактики, галактики... «Тридцать тысяч одних галактик». Хорошо модулированный голос за кадром: «Вам, живущим в двадцатом веке. Вам, живущим в первом веке коммунистической эры». Титр: «ПОСВЯЩАЕТСЯ». Гигантская металлическая рука с рвущимся к небу вечным огнем. Причудливые одежды мужчин, замедленный ритм движений, ломкий голос юноши, выкрикивающий нечто ритуально-торжественное. Это называется «время подвигов Геркулеса», юные выходят в жизнь, старшие подают руку знания. Вдохновенные лица, лучистые глаза, белые хитоны. Обрывки реплик: «по поручению Совета Звездоплавания», «внешние станции Великого Кольца», «программа тридцать седьмой звездной», «анамезон».

Научная фантастика на экране. Та самая, которой не было, но которой надлежало быть. И не просто фантастика — вроде «Планеты бурь», «Мечте навстречу», «Небо зовет»,— а фантастика социально-нравственная, роман Ивана Ефремова «Туманность Андромеды», первая, десятилетней давности, попытка нашей литературы заглянуть в отдаленное будущее. Попытка представить общество будущего не абстрактно-теоретически, а средствами искусства. Поэтому фильм Шерстобитова заслуживает особо-

го внимания. Но сначала несколько общих замечаний.

Уже стало банальностью начинать разговор о научной фантастике асеевскими строчками: «А интересно, черт возьми, что будет после нас с людьми, что станется потом?», строчками, продиктованными не только поэтическим любопытством, но жгучей потребностью человека перенестись через века. В самом деле, «что будет после нас с людьми?». И какими они будут? Как будут выглядеть, о чем говорить, как будут любить, работать, познавать мир, себя, нас?

Никто не ждет ответа исчерпывающего, писатель — не ворожея; сближая настоящее с будущим, он отправляется путешествовать лишь в собственное воображение. И именно собственный его ответ интересует читателя. Этим объясняются полумиллионные тиражи научно-фантастических книг — и у нас и на Западе — и те две с половиной сотни фантастических картин, которые сняли за последние пятнадцать лет американцы, итальянцы, японцы. Отсюда и бесконечные требования к нашему кино — требования фантастики на экране.

И вот вслед за «Таинственной стеной», за «кибернетической» комедией «Его звали Роберт» — фильмами, о которых, наверное, стоит говорить отдельно, — вышла «Туманность Андромеды». ...Только представьте себе — две тысячи лет спустя, «люди, как боги», общество полного изобилия материальных и духовных благ, гармонически развитые личности, гигантский скачок науки, общение с братьями по разуму через немыслимые просторы космоса! Только подумать, вся энергия планеты в единый миг может быть израсходована лишь на то, чтобы прочитать лекцию для жителей планетной системы звезды Канопус!

Это — из области науки. А область нравственности? Многое, почти все из того, с чем мы были вынуждены мириться, вызывает недоумение наших потомков. «В незапамятные времена люди могли совершать небрежность или обманывать друг друга и себя. Но не теперь»*. А проблемы воспитания детей, отделенных от семьи, — в нашем смысле слова? А этические проблемы научного эксперимента? А равенство людей разных способностей? Я намеренно вырываю из романа самые различные стороны, грани той модели общества, которую предлагает читателю Ефремов. А люди? Поэты и мыслители, по сравнению с которыми меркнет красота древних греков. А путешествия в космос — на десятки парсеков от родной планеты?

Наверно, это самое трудное в фантастике — люди, характеры, человеческие отношения. Научная фантазия безгранична: нужно автору преодолеть гравитацию — пожалуйста, прибор с нехитрым названием «антигравитатор» позволит сделать это без всякого труда; потребуется создать нечто из ничего — пожалуйста, прибор «синтетизатор» соорудит жилой дом, бифштекс и робота с одинаковой легкостью; нужно разрушить гору, сместить с лица земли континент — к услугам героев прибор с названием несколько более хитрым — «дезинтегратор». При этом принципы действия и устройство можно не описывать — главное, что прибор действует, а техническими подробностями читателя отвлекать ни к чему. Я меньше всего иронизирую при этом: приключения машин и аппаратов действительно никому не интересны, важна здесь лишь техническая и научная идея, а не подробности. Важны люди,

---

* Иван Ефремов. Туманность Андромеды, М., 1961, стр. 9.

«Туманность Андромеды». С. Столяров — Дар Ветер, Л. Цхвариашвили — Мвен Мас





владеющие этой техникой и этой наукой. А с людьми дело обстоит иначе: здесь требуется достоверность — и мотивировки, и любовь им надо придумать чистую и пылкую, посильнее, чем нынче, и интеллект соответствующий, и нравственные принципы, и повадки, не говоря уже о логике поведения в общественных местах. Правда, иные авторы переносят в отдаленное будущее словечки и привычки своих современников, что придает этому будущему несколько странный и экзотический колорит, но в серьезной фантастике это уже почитается дурным тоном, ибо она осознала себя литературой и без человека обойтись не может и не хочет. И потому — мучается. И потому — ищет. А изредка — находит.

И кажется мне, что авторы фильма — В. Дмитревский и Е. Шерстобитов — не слишком утруждали себя поисками. Они просто перенесли на экран внешний облик героев романа — их статуарность и приподнятость их диалогов, их физическую красоту и ясные глаза, их широкие плечи и вьющиеся волосы. На роль Дар Ветра они искали героя-любовника тридцатых-сороковых годов и выбрали Сергея Столярова. Они увидели в Веде Конг беловолосую красавицу годов шестидесятых, и почему-то ею стала Вия Артмане. Ладо Цхвариашвили — жгучий брюнет, мощная грудная клетка, волевой подбородок — изобразил Мвен Маса... Достаточно поглядеть, как все они физически развиты, эти люди эпохи изобилия витаминов, любо-дорого посмотреть. А то, что внутри, соответственно внешности, все равно что устройство «дезинтегратора», можно поверить на слово.

Нелепо, конечно, было бы требовать от героев фильма, чтобы они вели диалоги на интеллектуальном уровне своего сорокового столетия (от собственного времени не уйти при любом воображении), но я позволю себе привести еще одну цитату из романа. «Наша культура, — говорит Ефремов устами одного из своих героев, — долго оставалась насквозь технической и только с приходом коммунистического общества окончательно встала на путь совершенствования самого человека, а не только его машин, домов, еды и развлечений»*. Так вот — как же выглядят «продукты» этого совершенствования на экране? И не просто «продукты», авторы предлагают нам не простых людей будущего, а его научную элиту. И хотя это слово не слишком удачно применимо к грядущим време-

* Иван Ефремов. Туманность Андромеды, М., 1961, стр. 59.

нам, но как иначе обозначить людей, которых называют ведущими умами общества будущего? Напомню, что Дар Ветер в конце первой части фильма избирается председателем Совета Звездоплавания, верховного научного центра планеты; Эрг Ноор характеризуется своими коллегами как наиболее опытный и уважаемый звездоплаватель, что в эпоху массового освоения, планетных систем означает нечто большее, чем простой водитель космического транспорта; историку Веде Конг поручается телепередача для жителей далеких миров не потому, что она столь хороша собой, а в силу ее выдающихся заслуг в своей области знания. А Мвен Мас, сменивший Дар Ветра на посту заведующего внешними станциями «Великого Кольца», фактического хозяина всей энергии Земли? А Рен Боз, которого называют величайшим физиком планеты, человек, поднимающий руку на самое Время?

Послушайте только, как и о чем говорит с экрана эта интеллектуальная элита, постигшая все тайны мироздания и общества. «Мне видятся миллиарды прошедших человеческих жизней, у которых, как песок между пальцами,— декламирует Мвен Мас,— мгновенно утекли молодость, красота и радость жизни. Они требуют раскрыть великую загадку времени и вступить в борьбу с ней». И далее: «Я хочу сжать время — и тогда видеть живых и говорить с живыми... Мы с тобой песчинки в этом безбрежном пространстве, но сегодня, сейчас мы бросаем ему вызов»*.

Это лишь один пример тех псевдоинтеллектуальных банальностей, которые изрекают герои картины, лишь один пример подмены серьезных, хотя порой и спорных размышлений Ефремова о судьбах мира — отрывочными, почти не связанными ни между собой, ни с сюжетом романа мнимозначительными фразами. Разумеется, виной тому и неудачный выбор актеров — скажем, Сергей Столяров показывает человека столь недалекого, что за потомков наших становится поистине страшновато—как-никак, первая личность планеты. Хорошо еще — тишь да гладь на Земле и никаких особо серьезных решений, от которых могла бы зависеть судьба человечества, Ветру принимать не приходится, и он может ограничить все свои интересы любовью к Веде Конг, жизнь которой сводится опять-таки лишь к томительному ожиданию звездолета с бывшим возлюбленным, чтобы порвать с ним и обручиться с Ветром. Авторы фильма последовательно лишают своих героев какой бы то ни было общественной и профессиональной деятельности — того, собственно, что должно составить смысл экранизации.

В самом деле, позволим себе взглянуть на нашу планету, как изображают ее авторы фильма. Что происходит на Земле? Ответ может быть один: ничего не происходит, ровным счетом. Все проблемы решены, вся деятельность многомиллиардного человечества сводится лишь к чтению докладов для слаборазвитых цивилизаций космоса да к открытию новых планет.

Речь идет не о принципах экранизации — сегодня к роману Ефремова можно предъявить немало претензий, главным образом художественных. Однако нельзя не вспомнить небольшой эпизод из книги Ефремова — эпизод на «острове Забвения», куда ссылали неисправимых эгоистов и индивидуалистов,— который показывал, что и самое светлое будущее не обойдется без нравственных конфлик-

---

* Иван Ефремов. Туманность Андромеды, М., 1961, стр. 135.

тов. Я не считаю его единственно заслуживающим внимания, но сценаристы убрали из земных эпизодов картины всякие признаки нормального человеческого существования, лишив своих героев какой бы то ни было деятельности.

...Быть может, все эти претензии не по адресу. Мне могут возразить: «Пленники Железной звезды» представляют лишь первую часть картины, все остальное — и земные конфликты, и сама туманность Андромеды, и рискованные эксперименты на планете — будет во второй серии. Но фильм, о котором идет речь в настоящей рецензии, выпущен на экран как законченное произведение, как «первая часть», а не «серия», и мне, зрителю, вовсе незачем ожидать год-полтора, чтобы увидеть на экране то, что я могу посмотреть сегодня.

Быть может, постановщик фильма вовсе и не намеревался снимать социально-нравственную фантастику по Ефремову. Не исключаю, что режиссер ставил перед собой задачу куда более скромную — сделать по мотивам романа картину приключенческую. Возможно. Шерстобитов — режиссер способный, это заметно сразу, едва он отрывается от земли, которая ему неинтересна, едва он отправляется в космос, едва его персонажи высаживаются на мрачную планету «Железной звезды» и вступают в борьбу с неведомой жизнью неведомого мира. Речь не только о технических выдумках, хотя работа «комбинаторов» — А. Пастухова, П. Короля, Г. Лукашова и А. Бойко, выразительно построивших тревожный и грозный пейзаж таинственной планеты,— заслуживает высшей оценки. В этих эпизодах совершается действие, проявляются — пусть в минимальной степени — характеры персонажей.

Но в таком случае — при чем здесь роман Ефремова? При чем социальная фантастика? При чем люди будущего? Ибо если произвести — на бумаге, а не на экране — некий драматургический эксперимент, снять фантастический флер с сюжета, убрать экзотический реквизит, переписать диалоги прозой и произнести их без завываний, то обнаружится весьма банальная драматургия. И выглядеть она будет следующим образом.

Некий ответственный работник почувствовал, что стал относиться к своей работе без увлечения. Друзья посоветовали ему на время сменить профессию, чтобы вновь обрести вкус к жизни. В это же время герой полюбил женщину, известного научного работника, которая не может ответить ему взаимностью, ибо ее возлюбленный отправился в чрезвычайно опасную экспедицию. Человека этого она уже не любит, но нравственные принципы заставляют ее ожидать его возвращения. А экспедиция попала в беду и возвратиться обратно не может из-за отсутствия топлива. К тому же местные хищники напали на путешественника, и только самопожертвование юной лаборантки, влюбленной в него, спасло ему жизнь. При этом путешественник осознает, что и сам любит лаборантку. В результате экспедиция все-таки возвращается, и счастью ответственного работника с новой возлюбленной уже ничто не угрожает. Кончается фильм сообщением, что герою предлагают новый и вполне ответственный пост.

Не правда ли, увлекательный сюжет?

Пусть простят меня авторы фильма за этот пересказ сюжета, меня интересует другое — будущее. То, о котором роман Ефремова. То, ради чего единственно стоило делать фильм. То, чего в фильме не оказалось.

Драма вечного движения

А. Асаркан

«Perpetuum mobile». Автор сценария и режиссер Майя Меркель. Операторы И. Лисицкий, А. Альварес, В. Гулин. Звукооператор Л. Винокур. Свердловская киностудия, 1967.

Нас окружает мир общеизвестных вещей. Это такие вещи, о которых у каждого есть довольно связное представление, хотя бы он ни разу не сталкивался с ними лично. Исходя из этого, аннотация к «Семи нотам в тишине» (в информационном сборнике «Новые фильмы» за декабрь 1967 года) предупреждает: «В этом фильме нет всего того, к чему вы привыкли в обычных музыкальных фильмах,— нет танцев на льду, нет ансамбля Игоря Моисеева...» И если я, допустим, почти не видел музыкальных фильмов, ни обычных, ни необычных, и не видел также Игоря Моисеева и балет на льду, мне все равно понятно, к чему «мы» привыкли и какие музыкальные фильмы следует называть обычными.

Знаменитый на всех континентах Ансамбль народного танца под руководством Игоря Моисеева по праву входит в мир общеизвестных вещей, подобно космическому кораблю, Эйфелевой башне и шотландскому виски.

И можно не уточнять, сколько раз красивые танцы этого ансамбля снимались на пленку и монтировались в нарядное динамичное кинозрелище. В отдаленных районах нашей большой страны ансамбль Моисеева можно увидеть только в кино («парижане видят Марселя Марсо так же редко, как москвичи — ансамбль Игоря Моисеева»,— прочитал я на днях), и «обычный» фильм про Игоря Моисеева непременно должен быть киноконцертом, даже если будут показаны также и «трудовые будни», закулисные эпизоды и гастрольные маршруты. Репродукция танцев — то есть нечто вторичное по самой своей природе — будет тут главным, а искусство кино превратится из созидательного в прикладное. Удовольствия от танцев вы в кино по-настоящему не получите, а удовольствие от кино в этом случае не предусмотрено программой.

Фильм «Perpetuum mobile» — не «обычный» в смысле приведенной выше аннотации. Он весь «про Моисеева», весь целиком только про него и содержит очень много информации — деловой, эстетической, технологической, психологической,— но он первичен. Ужасно корявое слово — первичен, но оно как раз про этот фильм: идея его не «моисеевская», а «меркелевская», и в этом смысле он все-таки обычный, то есть о нем можно говорить так, как говорят обычно о всяком самостоятельном искусстве, без прикладных ограничений. Такой независимый творческий подход режиссера к теме принес успех не только режиссеру, но и теме: фильм Майи Меркель выводит Моисеева из мира общеизвестных вещей и вводит в мир художественных открытий, рассказывает о нем то, что может рассказать только Майя Меркель и что, следовательно, свежо и ново для любого зрителя (даже для самого Моисеева), как всякое проявление творческой индивидуальности.

Изобразительный ряд фильма строго документален; но образный строй неповторим и ничем заранее не предусмотрен, кроме авторского ощущения (по-видимому, не мгновенного, а сложившегося из долгих наблюдений и размышлений). А уже из этого ощущения в фильме рождается своя собственная логика (подчиняющая себе потом и самого автора), своя собственная правда (Горький писал Тынянову о «Смерти Вазир-Мухтара»,

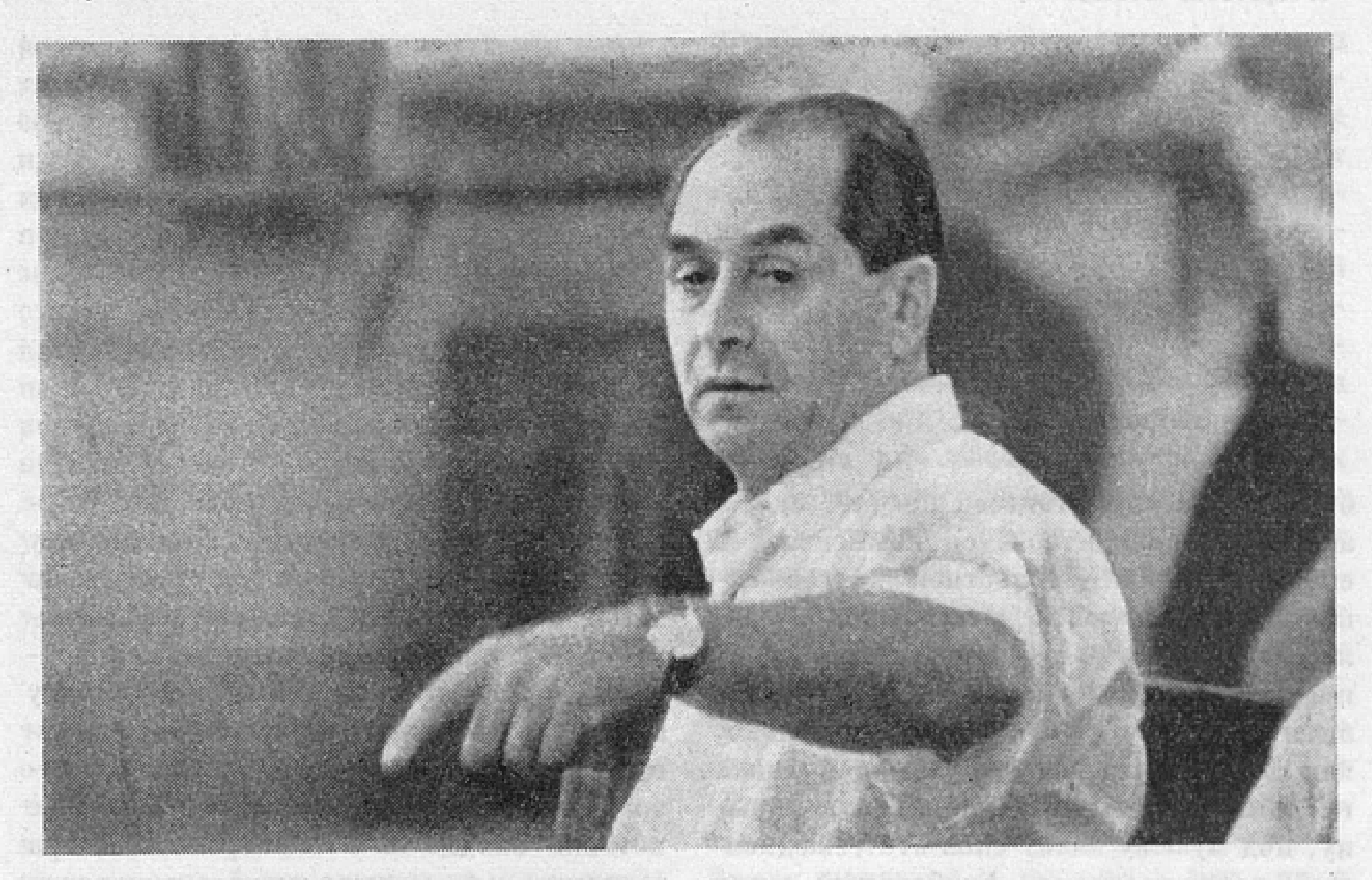
что не ожидал такого Грибоедова, но, должно быть, он таков и был, а если и не был — *теперь будет*) и своя собственная поэзия. Этот фильм не заменит вам ни концертов моисеевского ансамбля, ни личных впечатлений от репетиций, если вас на них пустят; но и десять концертов Моисеева и ежедневные посещения его репетиций не заменят вам этого фильма. Я боюсь, что эту последнюю фразу примут за какую-то особую похвалу фильму. А это — норма: полноценные произведения искусства, что бы там они ни отражали, обычно играют в нашей жизни самостоятельную роль. Из документальных съемок и магнитофонных записей Майя Меркель создала некий новый мир и назвала его «Perpetuum mobile» — «Вечное движение».

Назвать фильм по-русски было бы понятнее. Но она сохранила латинское написание потому (я думаю), что оно звучит как указание темпа в музыке — вроде какого-нибудь «анданте кантабиле». Давно не встречался мне такой музыкальный фильм — не с музыкой или о музыке, а музыкальный по свойству авторского таланта и по всей своей природе. *Концерт для голоса с оркестром* — вот что это такое, но там есть побочные темы, порученные двум другим солирующим инструментам, и правильнее назвать эту сложную партитуру концертом для трех голосов. С оркестром, разумеется.

Сначала об оркестре. В фильме больше всего показываются репетиции ансамбля («вечное движение» к совершенству), показываются также пребывание в Париже и банкет в Москве по случаю юбилея. (Сами танцы, как концертные номера, вкраплены в черно-белый фильм цветными пятнами, об этом разговор отдельный.) Все время в кадре и за кадром слышна нестройная бытовая речь многих людей — моисеевских артистов, которые, как мы увидели (услышали), совсем простые ребята с массой простых забот и обширным кругом интересов, продиктованных повседневной московской жизнью. Авторитет Игоря Моисеева в ансамбле, конечно, непререкаем, но знаменитому балетмейстеру не раз приходится ворчать и даже покрикивать, чтобы прекратилась болтовня. Этот документальный, непреднамеренный гул в действительности (то есть в фильме) прочувствован и пережит режиссером не просто как «правда жизни», а как основа художественного решения (подобно «настраивающемуся оркестру» в симфонии Родиона Щедрина). Вот так современные художники-прикладники, работая со стеклом, тканью, деревом, стремятся прежде всего выявить звучание самой фактуры попавшего в их руки материала, а уж потом наносят «свой» узор. Режиссер творит свой мир не только когда «говорит», но и когда молча слушает. Жизнь есть жизнь, не надо ей мешать, режиссер и не мешает, однако держит в руках, как пойманную птицу,— нежно и бережно, чтобы не помять, но и не отпуская на волю.

Партия Гюзели. Это первый мотив вечного движения — мотив стремления, узнавания, весенняя мелодия. Тоненькая девочка, которую Моисеев только что взял в ансамбль из балетной школы Большого театра (там есть отделение народного танца, но Гюзель пришла «из классики», так что у нее нет даже ученического опыта), смотрит, слушает, участвует в первой репетиции, плачет, что ничего не выходит, провожает уезжающих в заграничные гастроли... и говорит. Ее голос, поражающий одновре-

«Perpetuum mobile»



менно нежностью тембра и обыденностью интонаций, не вырывается, а как-то сам собой вытекает из общего гула и туда же возвращается. Искусство воссоздания народных танцев на профессиональной основе (очевидно, так надо определять то, чем занимается Моисеев) не входит в жизнь Гюзели как некая составная часть, пусть важнейшая; наоборот — оно поглощает, вбирает в себя всю эту маленькую жизнь, полную огромных надежд; девочка встала к конвейеру, на котором собирается сверкающий лимузин концертной программы, и теперь сбудутся все ее надежды, если она будет добросовестно выполнять свою операцию (а в добросовестность входят, как непременное условие, артистизм, привлекательность и пленяющая миллионы зрителей стихийность темперамента). Главная познавательность, которая требуется от таких фильмов для эстетического воспитания зрителей (фильм намного шире такой познавательности, но и она дана полной мерой) состоит, как известно, в раскрытии огромного труда артистов, чтобы все видели, как тяжел хлеб искусства; тоненькая поэтичная Гюзель демонстрирует это как нельзя лучше. «Хлеб и розы»: хлеб искусства — это жизнь Гюзели в кадре и ее озабоченный голос, а розы — ну а розой тут является сама Гюзель, о чем говорить.

Партия Моисеева. Весь фильм, как уже сказано, есть концерт для голоса с оркестром. Это голос народного артиста СССР Игоря Моисеева, ведущего репетицию:

— И — раз... Начали!

И снова начали, и снова. А конца не





бывает никогда. Моисеев не дает своим артистам успокоиться, он компенсирует своим вечным недовольством восторженный тон рецензий на всех языках. Ворчливый творческий процесс преследует прежде всего педагогические цели. Миллионы зрителей узнают теперь не только, какой это тяжелый труд — исполнять народные танцы,— но и под какую музыку, под музыку каких слов этот ежедневный труд проходит. Грубоватый юмор балетмейстера сам по себе будет, очевидно, иметь успех как «словечки» из любимых кинокомедий; и при этом зрителю, возможно, будет жалко артистов, как артистам бывает жалко самих себя на утомительных, нескончаемых репетициях: замечания мастера кажутся придирками, раздражают, изматывают. Т а к о г о сопереживания еще не бывало в фильмах об искусстве, даже в придуманных («художественных»); показывая на протяжении всей ленты почти исключительно Игоря Моисеева, режиссер сумел сделать героем своего фильма не его, а зрителя, ставшего на место артиста, и теперь этот зритель на своей шкуре почувствовал, что почем. И непраздничный колорит фильма, его черно-белая будничность — все это оказалось сильнейшим средством художественного постижения и проницательного анализа нарядных цветных представлений. Моисеев говорит на репетициях то, что ему нужно, но наговорил он то, что нужно Майе Меркель. Когда же Моисеев замолкает, нам показывают готовые концертные танцы, снятые на цветную пленку в какой-то особой, отрешенной среде — идеальное стремление художника, прозреваемое им совершенство. Цветные вставки входят в «текст роли» Игоря Моисеева. А потом снова: и — раз... Слова Моисеева входят в драматургию фильма. Таким образом, танцы в этом фильме есть деловой результат (не хотелось бы называть их сюжетным завершением, потому что сюжетом фильма является не производство танцев, а поиски себя в мире, где этим производством занимаются), сказанных слов, а художественный результат фильма — отнюдь не танцы и не слова, а движение судеб на пятачке постоянной озабоченности.

— И — раз...

— Еще раз...

— И еще последний раз...

Замечательный парижский эпизод — тоже локализованный на пятачке: кафе, почта, автобус, и никакой заграничной жизни, Елисейских полей, удильщиков на Сене и прочих парижских химер, а получилось колоритнее и экзотичнее, чем если бы три часа показывали «весь Па-

риж»,— этот эпизод проходит под пластинку Азнавура «Эх, раз, еще раз». Песенка звучит только здесь. Но этот ее припев и вся ее интонация для М. Меркель — лирический стержень всей композиции. Хорошо, что есть такое рецензентское выражение — композиционный стержень, а то мне пришлось бы описывать конструкцию фильма в строительных терминах, и была бы центральная вертикаль — идущая от фундамента до крыши труба, из которой поступает тепло во все части здания. Без лирического утепления М. Меркель, я думаю, сама чувствовала бы себя неуютно в том, что увидела, поняла и ощутила.

— И еще последний раз...

Партия Нелли Самсоновой: второй мотив вечного движения, переплетающийся с первым,— мотив нескончаемости, повторяемости, осенней грусти. Я не знаю, как делался фильм, но скорее всего у автора еще не было окончательного решения, когда лента магнитофона фиксировала исповедь этой артистки, танцующей у Моисеева уже девятнадцать лет (столько же или даже больше, чем прожила на свете Гюзель). Когда же Меркель услышала это «вертишься, вертишься...» — вот тут, наверное, она и поняла, во что должен сложиться весь ее моисеевский материал. Театральная труппа, концертный ансамбль—открытый всему миру, но замкнутый в себе мирок — затягивает человека как никакой другой коллектив, и уж тут не обязательно «любить» и невозможно «не любить» свое дело, своих коллег и самого себя, потому что все равно никуда отсюда не денешься: сначала — пока не освоишь это движение, потом — пока не выпустят этот спектакль, потом — пока не придет конец.

Конец всегда приходит откуда-то со стороны. Или это смерть, или «ну, на сегодня хватит», или исчерпаны лимиты. Внутри искусства конца не бывает. Это и показано в фильме — нет, не в фильме, а фильмом «Perpetuum mobile».



Бумеранг возвращается

А. Каменский

«Художник К. С. Петров-Водкин». Автор сценария А. Гастев. Режиссер Я. Миримов. Оператор Д. Масуренков. Композитор А. Муравлев. Звукооператор А. Камионский. Редактор В. Руссо. «Центрнаучфильм», 1967.

Любопытный парадокс: чем больше формально-технических возможностей получает кино (звук, цвет, формат, новые динамические возможности и т. д.), чем шире становится его стилистический диапазон, тем крепче и явственнее становятся его взаимосвязи с другими видами искусств. Один историк античного мира остроумно заметил, что фантазия древних греков не столько предвидела будущее, сколько пыталась осознать прошедшее. Нечто подобное происходит и с кино: продвигаясь вперед по пути углубления своих образных возможностей, оно, по сути дела, осваивает те формы художественного постижения и изображения мира, которые испокон веков разрабатывали мастера живописи, скульптуры, театра, литературы.

Я думал обо всем этом, когда смотрел небольшой фильм о художнике К. С. Петрове-Водкине, снятый на Московской студии научно-популярных фильмов. Разумеется, авторы фильма менее всего заботились об ассоциациях подобного рода — их волновали совсем иные задачи. Но когда на экране появлялись композиции замечательного русского художника — полностью и во фрагментах, — поражали их удивительная кинематографичность, подлинное пророчество многих и многих средств поэтики и экспрессии экранного изображения.

В самом деле. Первые кадры фильма знакомят зрителя с автопортретом художника (1918), где композиция предвещает широко распространенные впоследствии портретные решения в кино: голова и верхняя часть фигуры, смело срезанные, вплотную придвинуты к переднему краю полотна, занимают всю его вертикаль, резко выделяясь на почти нейтральном фоне. Далее идет знаменитое «Купание красного коня» (1912), которое так разительно напоминает приемы панорамной съемки — широкий пространственный охват, резкий, звонкий цветовой акцент на первом плане и легкие, прозрачные тона в глубине; предельная конкретность каждой отдельной детали и поэтическая условность общего образного строя. Мы видим далее совмещение разновременных действий в пределах единого изображения (например, в картине «Полдень. Лето», 1917), к которому впоследствии неоднократно прибегала кинорежиссура; двойную экспозицию (в полотне «После боя», 1923; в портрете Анны Ахматовой, 1922). Многие картины Петрова-Водкина, которые воспроизводятся в фильме, могут служить замечательными образцами оригинального операторского мышления. Наряду с традиционно-фронтальными точками зрения художник употребляет и обратную перспективу (натюрморты «Яблоко и лимон», 1930; «Черемуха в стакане», 1932; «Селедка», 1918), и скачкообразный ритм пространственного построения («1918 год в Петрограде», 1920), и асимметрическую динамику соотношения фигур и предметов («Смерть комиссара», 1928; «Девушка в сарафане», 1928).

Дело, однако, не только в формальных приемах (их перечень может быть значительно продолжен), которые многими гранями сближают живопись Петрова-Водкина с кинематографом. Ведь разработанная им система «сферического пространства», идея «планетарности» изображения (о которой много говорится

в фильме), так же как и неизменное стремление показать с осязаемой полнотой и четкостью чувственную, материальную красоту каждого отдельного предмета,— все это глубоко родственно эстетике кино. Ведь каждый кадр любого фильма — часть бесконечного, тысячами нитей связанная с предыдущим и последующим; сделать каждый момент изображения полнокровным и самоценным в своей отдельности и в то же время поставить его в органичную связь с другими кадрами — извечная и неизменная коллизия кинопроизведения. Причем и в целом оно должно иметь мысленное продолжение во времени, в движении жизни.

Всему этому предметно учит живопись Кузьмы Петрова-Водкина. И хотя, повторяю, авторы фильма не задавались специальной целью рассматривать творчество художника с таких позиций, хорошо, что он, этот фильм, наталкивает на подобные соображения: значит, режиссеру, сценаристу, оператору удалось вплотную соприкоснуться с самой сердцевиной искусства замечательного мастера, с его коренными чертами, эстетической природой.

У режиссера фильма Я. Миримова большой опыт работы над киноповествованиями о мастерах изобразительного искусства — с этим трудным и своеобразным жанром связаны многие его работы последних лет. Он чутко воспринимает особенности индивидуального мира художника, своеобразие его стилевой манеры. Я. Миримов уверенно находит в каждом случае особый зрительный ряд для кинематографической интерпретации произведения того или иного мастера. В фильме о Петрове-Водкине основой зрительного решения явилась столь важная для творчества мастера (и рельефно выделенная в сценарии А. Гастева) идея «планетарности» изображения мира. Режиссер стремится придать кадрам-репродукциям широкое дыхание, всеохватность, концентрирует внимание на ведущих линиях движения пространственного ритма и главных цветовых акцентах — этими приемами раскрываются масштабность, монументальность композиций Петрова-Водкина. Многочисленные фрагменты даются всякий раз в продуманном соотношении с целым: это не замкнутые в себе детали, но часть общего, звенья единой цепи. При смене кадров-репродукций иногда складывается такое впечатление, что мы смотрим на картину то с большого расстояния, то вдруг резко приближаясь к ней, так что в глаза бросается лишь какое-то одно место композиции (но представление об общем все равно сохраняется и служит доминантой). Для кинорассказа о картинах Петрова-Водкина это очень верный метод, отвечающий духу его творчества. Столь же уместным, хорошо найденным приемом являются своего рода перебои ритма, неожиданные задержки камеры на какой-нибудь одной детали картины. Так делал и художник в своих лаконичных натюрмортах, где обычно изображены три-четыре предмета, но зато каждый из них — весомый, собирательный образ, полный особого, порой символического значения. Очень важно, наконец, что Я. Миримов дал всему фильму несколько приподнятый, романтический строй, заставил зрителя почувствовать, что рассказ идет не об искусстве жизненных мелочей и повседневной прозы, а о высоких и значительных поэтических обобщениях, которые говорят «векам, истории и мирозданию».

Как уже было сказано, Я. Миримов многие годы работает над лентами о

творчестве художников. И понятно, что ему захотелось как-то отойти от обычного и общепринятого в этом жанре круга материалов (так или иначе связанных с работами художников и их личной биографией). Он решил, во-первых, включить в фильм пейзажи Хвалынска — маленького городка, где прошло детство художника, показать его тихий, провинциальный быт. А дальше репродукционные кадры перебиваются кадрами кинохроники 1914, 1918 и 1920-х годов.

Сама по себе идея показать обстановку жизни, которая окружала художника, сопоставить его произведения и реальные сцены повседневности тех времен, когда эти произведения создавались, не лишена резона. Но в этом фильме такой прием, пожалуй, себя не оправдал. Для того чтобы построить тактичные, сложно-ассоциативные соотношения между потоком жизненных впечатлений и образами искусства, авторам недостало ни художественных возможностей, ни самого прозаического метража: фильм ведь сравнительно невелик, в нем всего две части. Поэтому между документальными и репродукционными кадрами образовались резкие, плакатно-прямолинейные стыки по принципу «увидел — отразил». Для такого глубокого и тончайшего лирика и философа, каким был художник Петров-Водкин, столь откровенная и внешняя иллюстративность решительно не подходит.

Сценарий ленты о Петрове-Водкине написан талантливым литератором и искусствоведом А. Гастевым. Некоторые его работы для кино по заслугам завоевали признание. В целом удачен и этот сценарий. Он наметил главное поэтическое русло фильма, сосредоточил внимание на лучших произведениях мастера. Текст посвящен в основном лирико-философскому содержанию полотен художника. А. Гастев пишет свободно, смело и красочно, он в самом буквальном смысле слова «мыслит образами»: логическая структура его суждений раскрывается чисто эмоционально, в сравнениях, уподоблениях, переносах понятий. Иногда текст обладает афористической емкостью и силой. Когда, например, А. Гастев пишет, что в картинах К. Петрова-Водкина «каждая вещь выявляет свою геометрию» или что у Петрова-Водкина было «редкостное умение обычное сделать единственным. Он гранил обыденность, как ювелир, и она становилась многозначительной, важной» — то это и совершенно верно по существу, и очень выпукло, рельефно по литературной выразительности. Жаль только, что талантливый сценарист порой не может устоять перед соблазнами пышной и смутной велеречивости. К примеру, Гастев пишет, что мир картин Петрова-Водкина «резонирует огромному миру, грозным движениям масс, бесконечным мировым катаклизмам». Или: «в самой его личности (художника.— *А. К.*) существуют особые силы, которые рвутся навстречу времени и, встретившись, окрашивают его, это время». Все это сказано довольно выспренне и не «резонирует» классической простоте и ясности искусства Петрова-Водкина.

После просмотра фильма о Петрове-Водкине очень хочется увидеть полнометражную ленту об этом замечательном художнике, более подробно и разносторонне познакомиться с его великолепным, неповторимым творчеством. Мне кажется, что вернее всего рассматривать этот фильм лишь как заявку на большое кинополотно, посвященное великому мастеру — поэту революции, глубокому и смелому новатору.

Живое наследие

Конференция, посвященная творчеству С. М. Эйзенштейна

В конце января 1968 года в Москве состоялась научная конференция, посвященная творческому и теоретическому наследию С. М. Эйзенштейна и приуроченная к 70-летию со дня его рождения. Конференция была организована Союзом кинематографистов СССР совместно с Институтом истории искусств (ИИИ), Центральным государственным архивом литературы и искусства (ЦГАЛИ), Госфильмофондом СССР и ВГИКом. Вместе с советскими киноведами, кинокритиками и творческими работниками в конференции приняли участие теоретики и историки кино из Болгарии, Венгрии, ГДР, Польши, Румынии, Чехословакии, Югославии, Алжира, Франции и других стран.

Конференция открылась вечером памяти С. М. Эйзенштейна в Центральном Доме кино, в котором приняли участие Л. Кулешов, М. Штраух, С. Юткевич, С. Бирман. Затем состоялось пять рабочих заседаний в Союзе кинематографистов СССР и одно заседание в ЦГАЛИ.

Были заслушаны доклады И. В. Вайсфельда (ВГИК) «Эйзенштейн и современность», Л. К. Козлова (ИИИ) «Образная концепция человека в искусстве Эйзенштейна», В. В. Иванова (Институт славяноведения АН СССР) «Наследие Эйзенштейна и современные науки», Р. Н. Юренева (ИИИ) «Некоторые проблемы творчества Эйзенштейна 30-х годов» и другие.

Доклады Б. С. Мейлаха (Ленинград) «Эйзенштейн и связи искусства с наукой» и Любомира Линхарта (Прага) «Изображение масс на экране», а также сообщение Е. С. Левина (Киев) «Эйзенштейн-педагог» были представлены в письменном виде и приложены к стенограмме.

Всего на конференции выступило свыше 30 человек.

В речи народного артиста СССР С. И. Юткевича была поставлена проблема идейности современного киноискусства в свете наследия Эйзенштейна. В обсуждении этого вопроса участвовали Любомир Линхарт (Прага), Регина Дрейер-Сфард (Варшава), Герман Херлингхауз (ГДР), А. Е. Новогрудский (СК СССР) и другие.

Принципам эйзенштейновской эстетики были посвящены сообщение М. Ю. Блеймана и речь народного артиста СССР Г. М. Козинцева. Эта тема — в связи с современной художественной практикой — была продолжена в выступлениях Ульриха Грегора (Западный Берлин), Бартелеми Аменгуаля (Алжир), Ярослава Бочека (Прага), И. Л. Долинского (ВГИК) и других.

Об актуальных проблемах киноведения в связи с наследием Эйзенштейна говорили С. И. Юткевич, А. А. Дорогов (Институт технической эстетики), Анри Ланглуа (Париж), Н. Н. Кладо, Ион Барна (Бухарест), Карой Немеш (Будапешт).

Сообщения об эйзенштейновском архиве были сделаны Ю. А. Красовским (ЦГАЛИ), Г. Д. Эндзиной (ЦГАЛИ), О. В. Якубовичем (Госфильмофонд), Р. А. Трофимовым (Рига). На конференции был показан фотофильм «Бежин луг».

С воспоминаниями об Эйзенштейне выступили М. М. Штраух, Л. В. Кулешов, С. Г. Бирман, Л. Л. Оболенский, Б. Н. Агапов, К. К. Пипинашвили, А. В. Февральский, А. И. Левшин, Э. В. Тобак, В. В. Кузнецова, Е. Н. Фосс.

Конференцию приветствовали В. Б. Шкловский и Даавасамбуу (Улан-Батор).

В связи с конференцией в помещениях СК СССР и ЦГАЛИ были организованы выставки материалов о жизни и творчестве С. М. Эйзенштейна.

В докладах и выступлениях подчеркивалось, что фильмы Эйзенштейна, одухотворенные идеями коммунизма, продолжают победное шествие по экранам мира. Многие зарубежные участники конференции говорили об огромном идейном воздействии произведений Эйзенштейна в наши дни, о высоком авторитете Эйзенштейна как киномастера и теоретика, об успехе заново выпущенного фильма «Октябрь», о необычайном интересе к программам так называемых «ретроспективных показов» творчества великого мастера революционного киноискусства. Отмечалось также, что на развитие современного передового киноискусства оказывают большое влияние традиции Эйзенштейна и его теоретические труды, издаваемые в СССР и ряде других стран.

Профессор И. В. Вайсфельд, Герман Херлингхауз (ГДР) и ряд других участников конференции подчеркивали необходимость рассматривать наследие Эйзенштейна и сегодняшнее развитие его традиции с последовательных марксистско-ленинских позиций.

Важной особенностью конференции было то, что она вышла за рамки узкопрофессионального разговора и обратилась к ряду актуальных философских проблем марксистской эстетики, поставила в центре внимания необходимость борьбы за чистоту идейно-эстетических принципов социалистического киноискусства, одним из зачинателей которого был Эйзенштейн.

Телевидение

Поэзия фактов

Мысли после II Всесоюзного телефестиваля

Ю. Толмачева

Радость за свои удачи и удачи твоих друзей... Волнение и тревога — как отнесутся к твоей работе коллеги... Что решит жюри... И бесконечные споры об искусстве... В этом II Всесоюзный фестиваль телевизионных фильмов в Москве, наверное, ничем не отличался от всех фестивалей на свете.

Правда, на площади Журавлева, где в начале декабря прошлого года проходил телевизионный кинофестиваль, не томились толпы зрителей в поисках лишнего билета.

Когда на экранах мелькали — в который раз! — нефтяные вышки, строительные леса, рыбацкие сети и чайки над морем, в залах и фойе Телевизионного театра перед многочисленными телевизорами иногда даже пустовали места, и можно было услышать такие разговоры среди зрителей:

— Ну, как, берешь назад свою заявку на фильм?

— Да. Все уже снято. И чуть ли не в том же ракурсе. Что же теперь снимать?

Наверно, подобные мысли не раз возникали у телевизионистов, когда они видели свои планы и замыслы осуществленными в работах своих коллег.

Серость, описательность, информационность (в которой так мало настоящей информации) большинства фильмов — и тем ярче на их фоне виден творческий поиск художественной формы, поиск оригинального режиссерского решения. Тем заметнее отдельные удачи, по справедливости отмеченные решением жюри.

Мне хочется остановиться более подробно лишь на одном вопросе: документальное кино в его отношении к факту, документу, лежащему в его основе. И с этой точки зрения рассмотреть некоторые фильмы фестиваля.

Две работы привлекли всеобщее внимание.

Это фильм Ленинградской студии телевидения «Альфа и омега» (авторы сценария Д. Оганян, А. Габрилович, Д. Генкин, режиссер А. Габрилович) и фильм Харьковской студии телевидения «Шинов и другие» (автор сценария и комментатор С. Зеликин, режиссеры С. Зеликин и Г. Матченко).

Фильму «Шинов и другие» посвящена статья Л. Рошаля, публикуемая в этом номере, поэтому ее разбором я заниматься не стану.

В эпиграфе картины «Альфа и омега» мы читаем ленинские слова о том, что в России неграмотной построить социализм нельзя.

Мы не могли бы построить социализм, если бы не ликвидировали неграмотность. Для построения более совершенного, коммунистического общества необходима высочайшая культура во всех сферах жизни.

...Вечер отдыха с затейником в молодежном клубе. И унылая дискуссия о мещанстве. И равнодушие участников производственного совещания. Все эти факты соединены авторами в одну цепь. Как причудливая мозаика, из отдельных картин-новелл строится фильм.

Школьники овладевают азами. «Моя мама мила», — пишут дети. И дальше — сцена в аудитории, где у доски со сложными формулами спорят молодые ученые. Образная мысль: через несколько лет малыши станут, вернее — могут стать участниками такой же дискуссии. Этот путь от «альфы» до «омеги» — в пределах одного поколения.

Фильм интересен, ибо исходит из глубокой жизненной проблемы. Речь идет о мыслящей человеческой личности.

На первый взгляд, авторы ничего не хотят доказать. Они просто показывают разные аспекты жизни молодежи. Тем не менее этот фильм — исследование проблемы.

Вот в лаборатории молодые ученые, решающие сложные технические проблемы. Они наблюдают за работой приборов, поджаривают кусочки хлеба на электрической плитке и буднично говорят о любви.

Если рассматривать изолированно только два факта — лабораторию и ракеты на параде на Красной площади, то смысл этого эпизода раскрывается довольно привычно для нас: значимое, большое дело в жизни делается без громких слов, просто и буднично.

Но в этом же самом эпизоде открывается другая сторона: авторы обвиняют своих персонажей в отсутствии культуры чувств, а без этой культуры нельзя двигаться дальше по пути человеческого прогресса.

Авторы не комментируют происходящее на экране — во всем фильме нет ни одного слова дикторского текста. Они выстраивают цепь образов-ассоциаций, побуждая зрителя мыслить, делать выводы.

У документальных кадров авторы сознательно отнимают их однозначность. Люди «бесфамильны». Время и место действия в достаточной степени неопределенны. Где происходит этот учебный диспут? Какая бригада не выполняет плана? В каком театре играется «Гамлет»? Но, оказывается, это не так важно.

Большинство эпизодов фильма — это либо кинонаблюдение за героями, либо «чистая» хроника. Авторам достались кадры столь достоверные, что даже открыто условная манера монтажа не смогла заслонить документальной природы фильма. Если бы авторы вдруг сообщили

нам фамилию или адрес события — это, безусловно, разрушило бы ткань фильма. Произошло бы нарушение законов избранного жанра.

«Поэтический репортаж» — так следует определить этот жанр.

Цель авторов — яркое использование фактуры для поэтически выраженной мысли. Контрастность фактов, образов, их сопоставление внутри отдельных эпизодов, сопоставление самих эпизодов, повторение темы и ее нарастание, переход из одного эмоционального «настроя» в другой — все это сделано по законам драматургии. При этом «репортажность» сближает фильм с телевидением. Она создает тот «момент безусловности», который определяет «телевизионность» произведения.

Авторы фильма «Альфа и омега» в своем отношении к документальному материалу, в поиске телевизионной формы его подачи и одновременно поэтического осмысления его были не одиноки на этом фестивале.

Фильм Ленинградской студии телевидения «Ты видишь — я не забываю» (авторы сценария Ю. Панич, М. Рысс, режиссер Ю. Панич) — рассказ о петроградских рабочих, основавших коммуну на сибирской реке Бахтурме. Слишком затянутый, очень неровный фильм, отдельные части его иногда не вяжутся с целым, выпадают из общей ткани. Из-за этого фильм, в чем-то интересный, не нашел отклика у зрителей и жюри.

А жаль — и в нем идет поиск формы, нового жанра, где присутствуют, сосуществуют разные по фактуре, по степени типизации, по форме осмысления факты. Конкретные факты и рядом факты, лишенные конкретности; откровенно инсценированные и рядом с ними документально зафиксированные.

Непреодоленная трудность создания органического единства разнофактурного материала и определила во многом досадную неудачу этого фильма. Ибо это новый, по существу, жанр, законы которого не выявлены и не сформулированы, а чутье и такт авторов не подсказали им правильного решения, «оптимального варианта».

Такая же попытка поэтической подачи документального материала присутствует и в фильме Киевской студии телевидения «Снова цветут каштаны» (авторы сценария Ю. Крикун, Е. Ранцова, режиссер А. Липковский).

Поэтические аллегории, метафоры и символы (об их качестве можно было бы говорить отдельно, но это потребовало бы специального разбора картины) соседствуют в фильме с чисто информационными кусками (например, эпизод выращивания саженцев каштанов в питомнике). Неорганическое сочетание по-разному осмысленных элементов (при наличии, конечно, и других недостатков фильма) привело к тому, что мы не стали и в этом случае свидетелями явления искусства.

Можно было бы упомянуть еще и другие фильмы фестиваля, в которых авторы стремились к поэтической интерпретации документа. Они стремились дать не столько внешний облик, сколько обобщенный образ факта. И рядом с этими картинами на фестивале были фильмы, такие, как, например, «Только земля и люди» (Рижская студия телевидения; авторы сценария Э. Прейлис, О. Кирилка, З. Заринь, режиссер Э. Прейлис), в которых при монтаже восстанавливались конкретные жизненные связи. В них доминируют сам факт, его конкретность.

Такое отношение к документу, факту — когда автор стоит за материалом, а на

первом месте стоит сам материал — характерно для журналистики и, в частности, телевизионной киножурналистики. Для документального киноискусства (и телевизионного в том числе) необходимы более высокая степень типизации факта, более высокий уровень его осмысления.

При этом, конечно, «потеря» конкретности факта, как в фильме «Альфа и омега», — это только один из многочисленных путей документального телеискусства. Типизация факта — это, так сказать, расширение его границ.

Наиболее интересные результаты могут быть достигнуты там, где будет достигнут органический синтез объективности факта и его творческого осмысления. Думается, что здесь пролегает наиболее интересный путь документального телевизионного кино.

Московский фестиваль показал, что в документальном телевизионном кино в настоящее время предпринят поиск формы, который ведется на разных студиях, разными авторами и с разным успехом. (Наибольшей удачей в этом смысле явился, на мой взгляд, все тот же фильм «Альфа и омега».)

Телевизионная критика в последние годы не раз отмечала отдельные удачи теледокументалистов. Но это были удачи частного порядка. Они были связаны с удачным выбором материала, темы, с поиском интересной формы. И «Сахалинский характер» и «По законам нашего завтра», которые показали нам портреты наших современников, были удачами периода ученичества телевизионного документального кино.

Телевизионное кино в последнее время сделало качественный скачок, о котором свидетельствует фестиваль,— огромная армия его режиссеров и операторов овладела основами профессии.

Но в массе своей это пока лишь грамотность, а не мастерство — об этом тоже говорят фестивальные фильмы.

Мы иногда говорим, что документалисты телевидения «овладели тематикой», что они обращаются к важным, злободневным темам современности. Но ведь серость, описательность, бесформенность фильмов на важную тему — это не овладение темой, а потеря ее.

Фестиваль приветствовал и смелость в постановке проблемы — в фильме «Шинов и другие»; и обращение к важной злободневной теме — в фильмах «Только земля и люди» и «Хроника районного городка» (Рижская студия); и поиск интересного уникального материала, возвращающего нам славное героическое прошлое,— это фильмы «Летопись полувека» (Центральное телевидение), «Революция продолжается» (Харьковская студия), «Юность завода» (Челябинская студия), «Возрождение» (Волгоградская студия) и другие; и режиссерский поиск поэтического решения историко-революционной темы — фильм «Наш Ваня» (Кишиневская студия).

Период ученичества для телевидения кончается. У телевизионного документального кино, безусловно, будут свои многочисленные удачи и еще более многочисленные неудачи — так всегда бывает в любой области искусства.

Секреты одного телефильма

Лев Рошаль

Тридцатиминутный фильм Харьковской студии телевидения «Шинов и другие»* начинается с репортажного очерка о водителе харьковского троллейбусного парка Шинове. Водитель хорошо управляет машиной, исправно объявляет остановки. Но и еще — он рассказывает о городе. О новых зданиях и улицах, о памятниках, скверах, театрах, выставочных залах и просто о том, как лучше проехать в то или иное место. Он ведет настоящую экскурсию по городу, и харьковчане называют его троллейбус экскурсионным. Мало этого: утром он просит самых ранних своих пассажиров—еще полусонных, немножко взъерошенных и угрюмых — улыбнуться друг другу. И люди улыбаются — сначала застенчиво, а потом все увереннее, и дремотное выражение постепенно исчезает с их лиц. А дальше, проезжая мимо городского телецентра, Шинов, как бы между прочим, вспоминает передачу, в которой говорилось о возросшей роли женщины в нашей стране, о том, что мужчины охотно уступают ей место на заводах, в науке, в управлении. Вот только, мягко добавляет он, в салоне нашего троллейбуса мужчины что-то не очень спешат уступить женщинам место. В ответ в салоне — хохот, смущенные мужчины стараются по возможности скорее и незаметнее освободить место. Выходящие пассажиры благодарят Шинова, дарят ему цветы...

Вот такой необыкновенный водитель — высокий, сухощавый парень с вытянутым скуластым лицом, с черными, сросшимися над переносицей бровями, с глазами приветливыми, добрыми, но в глубине их есть что-то еще, на что сначала не обращаешь внимания, но о чем вспоминаешь потом — по ходу фильма.

И вот такой вполне обыкновенный телевизионный репортаж о нем. Разумеется, в нем использованы модные теперь способы съемки — синхронная запись и скрытая камера. Авторы даже в аннотации определили — «фильм-репортаж, снятый методом скрытой камеры». Но авторы отлично знают, что «метод скрытой камеры» никакой особой роли для картины не играет. Недаром они сразу «рассекретили» оператора, спрятанного в салоне за перегородкой и снимающего пассажиров и водителя через специальное отверстие.

Секреты в другом.

И они начинают раскрываться с того момента, когда на экране появляется комментатор С. Зеликин (он же автор сценария и один из режиссеров) и сообщает, что сняли они о Шинове такой вот очерк, хотели показать его, но тут выяснилось, что Шинов подал заявление об уходе из троллейбусного парка.

Почему? В чем дело?

С этого момента, собственно говоря, и начинает развиваться действие картины. И именно с этого момента репортажный телеочерк стал перерастать в проблемный репортаж.

Авторы хотят обличить равнодушие. И это, разумеется, изменяет природу картины, ее решение, ее драматургию.

Самарий Зеликин ведет фильм, организует его, связывает отдельные звенья, говорит с нами, со зрителями. Пытаясь понять причины ухода Шинова, он беседует с ним, с его друзьями и сослуживцами, с его начальством. Теперь это уже не тот Шинов — собранный, предупредительный, улыбающийся, каким мы его видели в начале фильма. В глазах —

---

* Автор сценария и комментатор С. Зеликин. Режиссеры С. Зеликин, Г. Матченко. Оператор В. Лебедев. Харьковская студия телевидения, 1967.

Виктор Шинов



Комментирует С. Зеликин



смятение, незащищенность, ранимость; в голосе — обида. Не поладил с начальством, не помогали, не поддерживали, объясняет он. Помогали, поддерживали, возражает начальник депо, очень корректный, не лишенный внешнего обаяния человек, но уж очень спокойный, холодный, невозмутимый. Из его депо уходит лучший в городе водитель, а он не волнуется, не пытается задержать: хочешь уволиться — пожалуйста...

— Понимаете, зазнаваться стал,— объясняет он.— Приехал из Болгарии — мы ему путевку давали на Золотые пески — с бородой!.. Так-то он наших людей представлял за рубежом. Выделиться хотел— троллейбус взял с номером «555», так сказать, круглый отличник. Машину надумал перекрасить в особый цвет...

— Надумал,— подтверждает Шинов,— потому что город у нас серый, а троллейбусы все одинаковые — тусклые. Даже проект покраски разработал с художниками, а краски так и не дали...

— Ничего он не зазнавался, — говорят друзья Шинова. — Хотел как лучше. Сколько в библиотеках просиживал, сколько читал по вечерам. Передовиком был, а материально терял — его все время с одного-двух рейсов снимали и посылали на всякие собрания в президиуме сидеть.

В коллективе немало людей относилось к Шинову и по-другому. Он вспоминает, что первое время, приходя на работу, заставал в своем салоне перевернутые кресла. Так было до тех пор, пока сам Шинов не подошел к группе водителей и не сказал, что если кого увидит у своей машины, то пусть его, Шинова, потом судят, только тот человек уже всю оставшуюся жизнь будет работать на аптекоуправление. «Новое всегда спотыкается через старое», — с грустной усмешкой говорит Шинов.

...Так постепенно из многих интервью вырисовывается сложный характер взаимоотношений между Шиновым и другими. Но это пока лишь внешние, еще не основные драматургические линии фильма. Своеобразие роли комментатора в том, что он не причастен к истории, случившейся с Шиновым, он лишь исследователь ее, ибо сюжет фильма шире этой истории. Секрет тут в том, что драматургия собственно шиновской истории возникает из конфликтных перипетий в его взаимоотношениях с окружаю-

В студию пришли пассажиры



щими людьми, а драматургия фильма — из размышлений комментатора, анализирующего эти перипетии. Поводом для таких размышлений, как правило, являются отдельные фразы, оброненные теми или иными участниками картины. Но это именно те фразы, которые открывают в личной истории Шинова ее общественный характер. Когда начальник депо говорит, что, увидев Шинова с бородой, он сразу изменил о нем мнение, то это дает повод комментатору поразмышлять о том, как у нас легко иной раз меняют мнение о человеке. Когда тот же начальник сетует на то, что Шинов вроде бы начал выделяться из коллектива, то комментатору это дает основание для чрезвычайно важных размышлений о том, следует ли талантливого передовика всячески нивелировать, тянуть назад или, быть может, наоборот, коллектив надо подтягивать до уровня выдвинувшегося передовика.

Авторские размышления в картине всегда вырастают из конкретного, документального материала. Но, может быть, это означает, что мы имеем дело не с телефильмом, а с обычной (только снятой на пленку) телевизионной передачей, в которой комментатор сопровождает свои слова киноиллюстрациями? Думаю, что это и то и другое, ибо монтаж здесь строится и по законам кинематографа и по логике телепередачи. Иной раз ком-

ментатор обрывает начатую фразу на полуслове, а ее монтажно продолжает кто-либо из действующих лиц фильма. К тому же в картину действительно вошла телепередача — в студию пригласили людей, бывших пассажирами шиновского троллейбуса, которые с благодарностью вспоминают водителя. Но эта передача расчленена на куски, и они опять же монтируются в соответствии с общими драматургическими задачами телевизионного фильма.

Чисто кинематографический монтаж, с одной стороны, особое построение картины, где ведущая роль принадлежит телекомментатору, — с другой, как раз и дают при органическом соединении новый жанр — проблемный телевизионный документальный фильм.

Важнейшая общественная проблема взаимоотношения личности и коллектива давно решается советским искусством. Но иногда ее решение сводилось или к растворению личности в коллективе, или к непомерному возвеличиванию отдельных людей на фоне массы. В последнее время эта тема приобрела иной оттенок, в ней главное — озабоченность судьбой таланта. Об этом был прекрасный рассказ И. Грековой «Дамский мастер», на ту же тему повесть С. Антонова «Разорванный рубль». Теперь эта проблема поднята в телевизионном фильме, причем поднята с особенной остротой, так как основана на документальном материале. И хотя авторы ведут свой разговор со зрителем ненавязчиво, их позиция лишена сторонней наблюдательности. Один из друзей Шинова, уже немолодой водитель, рассказал о том, что и он теперь не просто объявляет остановки, но подсказывает, где концертный зал, как пройти к театру. А вот Шинов всегда еще сообщит, что нового в театре, какой спектакль лучше, на какой концерт, по его мнению, стоит сходить.

«Мы — информаторы, — объяснял этот водитель, — а он — пропагандист».

Эти слова полностью относятся и к авторам фильма. В картине нет многозначительной высокопарности, но она вся исполнена пафоса, к слову сказать, довольно-таки драматического пафоса. Финал фильма при всем внешнем благополучии в общем-то печален. Шинов работает теперь в другом троллейбусном парке — диспетчером, а его троллейбус номер «555» по-прежнему на линии. Вроде бы никаких потерь.

«Вы водите экскурсию по городу?» — спросил комментатор нынешнего водителя троллейбуса, молодую девушку. «Ой, что вы, — рассмеялась она. — Еле остановки успеваю объявлять».

В этом последнем кадре фильма как бы сконденсирован вывод авторов: вот результат равнодушия, холодного отношения к творческому, новому. В этом и проблема, публицистически остро и талантливо поставленная С. Зеликиным.

Как известно, кинематограф начался с хроники. И не раз в его истории новые периоды начинало документальное кино. Может быть, и этот фильм подскажет какие-то пути не только документальному, но и вообще телевизионному кинематографу. В том числе и игровому.

За рубежом

Письмо из города Печ

Л. Погожева

Шел третий по счету фестиваль венгерских фильмов. Как и первые два, он проходил в маленьком и удивительно уютном южном городе Печ, расположенном на самой границе с Югославией. Фестивальная жизнь была в самом разгаре, когда однажды один из местных журналистов задал мне такой обычный вопрос: считаю ли я, что венгерское кино в настоящее время находится на подъеме? Или я полагаю, что в его развитии наметился спад?

— В целом? — переспросила я.

— В целом, — ответил журналист.

И казалось, что так просто было ответить: да, да, конечно, на подъеме, нет никакого спада, мы радуемся растущему авторитету, очевидным успехам венгерского кино...

Но, задумавшись, я не смогла дать односложный ответ. Подъем? Не слишком ли часто мы и у себя дома говорим о подъеме. В прошлом году подъем, в позапрошлом подъем, еще раньше — тоже подъем... Постепенно от частого употребления слово стирается, тускнеет, а многосложная жизнь искусства выпрямляется, вытягивается в одну линию — подъем!

Венгерский кинематограф и сегодня, как и вчера, представляется мне явлением исключительно интересным и вместе с тем сложным. И хотя есть у венгерского кино некие общие, отличительные черты и приметы, все же это «пестрый» кинематограф, или лучше сказать — многоцветный... Сегодня на киностудии «Мафильм» работает плеяда талантливых мастеров разных поколений, и, естественно, каждый из них имеет свое лицо, у каждого особый и не гладкий путь в искусстве, где удачи чередуются, увы, с неудачами... (Впрочем, тоже часто произносимое в кино слово «удача» почти лишено смысла. Почему

удача? Ведь работа над фильмом не похожа на карточную игру, где может «не повезти» — внезапно придет плохая карта. Появление у талантливого режиссера картины, недостойной его таланта, чаще всего не случайность — «неудача» — она результат какой-то и где-то совершенной ошибки — в выборе темы, в самом замысле, в неточности его образного воплощения, иной раз неудача возникает как дань подражательности, как болезнь самоповтора. Здесь возможно множество разных причин.)

Мне, например, было грустно, что новый фильм замечательного режиссера Золтана Фабри «После сезона», показанный на последнем кинофестивале в Пече, не имел, и это по справедливости, того успеха, какой имели его предыдущие фильмы: «Карусель», «Господин учитель Ганнибал», «Ночь среди дня», «20 часов»... Но можно ли на этом основании говорить о «спаде» в венгерском кино? Не думаю. Во всяком случае, поспешные выводы были бы неверными.

Однако, конечно же, друзья и любители венгерского кино, к каким я и себя причисляю, были бы куда более обрадованы, если бы в своем новом фильме Золтан Фабри с той же художественной силой поднял такие острые, общественно значимые проблемы и конфликты, такую же огромной важности политическую тему, как, например, в фильме «20 часов».

Этого не случилось. А в решение поставленной в картине «После сезона» темы «суд совести» Фабри не внес сколько-нибудь новой, личной интонации, того «нерва», «трепета», того особого света, которые заставили бы нас как бы заново увидеть и оценить некоторые события и важные проблемы военных и послевоенных лет.

Смешение же в одном произведении приемов разных жанров — психологической драмы и трюковой комедии — не дало, да и не могло дать положительных результатов. При этом «После сезона» — отнюдь не плохая, не слабая, не неудачная лента... И хотя критики, возможно, будут ею недовольны — она найдет своих зрителей, еще раз заставит вспомнить трагические страницы истории, связанные с жестокостью фашизма. Еще раз... Да, для какой-либо другой картины и другого режиссера этого было бы достаточно! Но ведь создатель картины «После сезона» — Золтан Фабри! От него всегда ждешь большего. К этому он «приучил» своих зрителей. И, может быть, этим обеспечил себе «трудную» жизнь в искусстве.

Я полагаю, что в этом смысле «трудная» жизнь может ожидать в будущем и режиссера Андраша Ковача, который после ряда серьезных документальных картин создал смелый, аналитический, мастерски отточенный игровой фильм «Холодные дни» («Облава в январе»).

«Холодные дни» — уже лауреат многих конкурсов. Этот фильм стал главным лауреатом и на «состязании» в городе Печ. Бесспорная вершина фестиваля! Я не буду подробно писать об этой великолепной ленте, потому что о ней уже не раз было сказано на страницах нашего журнала. Замечу только, что в фильме Андраша Ковача с огромной силой убежденности прозвучала мысль об ответственности каждого человека за свои поступки перед обществом, перед людьми, перед самим собой.

С нетерпением будем ждать теперь нового фильма талантливого мастера.

И еще был на фестивале в Пече фильм, также уже ставший лауреатом международного фестиваля: это «Отец» молодого

«После сезона»



режиссера Иштвана Сабо. В этой самобытной, полифонической ленте речь идет о необходимости глубоко осмысленных индивидуальных решений и самостоятельных действий для каждого человека, который стремится оставить след после себя — не зря прожить свою жизнь. В фильме «Отец» Иштван Сабо как бы продолжил и углубил тему своей первой картины «Пора мечтаний». Он вновь показал молодого героя сыном своего времени, показал его в тесной связи с событиями последних десятилетий, с идеалами, надеждами и разочарованиями нашей эпохи.

Сегодня справедливо сказать, что Иштван Сабо — режиссер, набирающий силу. Своими фильмами он создает как бы особый вариант аналитического искусства, рассматривающего мир в аспекте социальном и философском, и при этом искусства обязательно автобиографического.

Трезвость анализа в сочетании с лирикой исповеди характерны для режиссуры Иштвана Сабо.

Большой интерес среди произведений, показанных в Пече, вызвал также фильм и другого молодого венгерского режиссера — Ференца Коша. Свою картину «Десять тысяч дней» режиссер поставил на основе множества собранных им документальных историй о жизни венгерской деревни за два последних десятилетия.

Можно сказать, что фильм «Десять тысяч дней» родился из наблюдений, из записных книжек, из интервью. Построение фильма напоминает вопросы и ответы социологической анкеты.

В этой своеобразной анкете режиссер касается и решительных позитивных изменений, происшедших в Венгрии после окончания войны, касается режиссер и ошибок, и разного рода заблуждений последних лет... Я бы сказала, что позиция режиссера в этом фильме не всегда отличается ясностью, но смотреть картину интересно — в ней видна искренняя попытка разобраться в сложных вопросах современности, в ней проявился незаурядный режиссерский талант.

О современных проблемах, о внутреннем мире молодого современника рассказал и еще один фильм фестиваля — «Здравствуй, Вера!» кинорежиссера Яноша Хершко.

Всегда интересна и поучительна история первых столкновений молодых людей с новыми для них и нелегкими сторонами жизни; всегда индивидуален процесс взросления молодого человека.

Итак, замысел картины «Здравствуй, Вера!» интересен и значителен. А картина, по моему мнению, все же не стала большим произведением искусства, ибо в решении этого замысла авторы оказа-

лись в плену иллюстративности и схематизма.

Фильм как бы распался на две отдельно существующие части. В первой показывается страничка истории любви двух молодых героев, роли которых играют непрофессиональные актеры, и, к сожалению, приходится сказать: играют сухо и неинтересно. В этой части авторы, согласно своему замыслу, торопятся «осудить» своих героев, не знающих жизни, не ценящих и своего чувства.

Вторая часть фильма, снятая скрытой камерой, представляет собой наблюдательно, детализованно показанную сцену деревенской свадьбы, на которую случайно попадает героиня. В этой сцене есть много любопытных этнографических подробностей. Снята сцена живо, но она никак по своему характеру и стилю не монтируется с началом и финалом картины, в которых нам рассказали довольно банальную историю любви двух духовно неинтересных молодых людей. Обе части картины — игровая и документальная — живут каждая как бы своей жизнью. Их связывает только довольно общая авторская мысль о важности для человека знания жизни...

Более убедительной и художественно цельной, на мой взгляд, явилась картина «Лето в горах» режиссера Петера Бачо. Хотя и в ней есть досадная иллюстративность. Эта картина рассказывает историю трех человек, которые в горах над озером Балатон находят заброшенное строение бывшего концентрационного лагеря и приспосабливают его для летнего отдыха...

Когда-то, несколько туманно намекают нам авторы фильма, в этом лагере томились несправедливо оклеветанные, невинные люди... Теперь пустующее помещение этой бывшей тюрьмы покупают

«Отец»



«Лето в горах»



и делают местом летнего отдыха трое — писатель, художник и девушка по имени Мария...

Постепенно выясняется, что писатель некогда был узником лагеря. Он одинок. И как тревожащая совесть, он не дает другим героям фильма успокоиться и жить беззаботно, так сказать, наслаждаясь сегодняшним днем... Сам того не желая, писатель дает толчок для ухода молоденькой девушки из благополучной семьи, где, как ей становится известным, в прошлом отец был причастен к несправедливым арестам.

Писатель невольно расстраивает и непрочную идиллию любви художника и Марии. Мария отказывается от случайной своей привязанности. Писатель, по замыслу автора, как бы говорит всем остальным персонажам картины, что о прошлом забывать нельзя, что нельзя жить «просто так», одним днем, не связывая прошлое, настоящее, будущее, что каждый обязан время от времени представать перед судом своей совести, что нельзя вычеркнуть из жизни того, что было сделано хотя бы и в давние годы, что наступит день и придется отчитаться перед собой, перед людьми.

Эта тема, сама по себе серьезная и значительная, могла бы стать основой отличнейшего фильма, если бы, если бы... жизнь и характеры трех персонажей на экране не возникали как заданная и необходимая иллюстрация темы... Если бы они были человечески интересными, разными, живыми... Если бы все показанное на экране возникло в тесной связи с сегодняшней венгерской действительностью, а не в некоем условно взятом, изолированном мире.

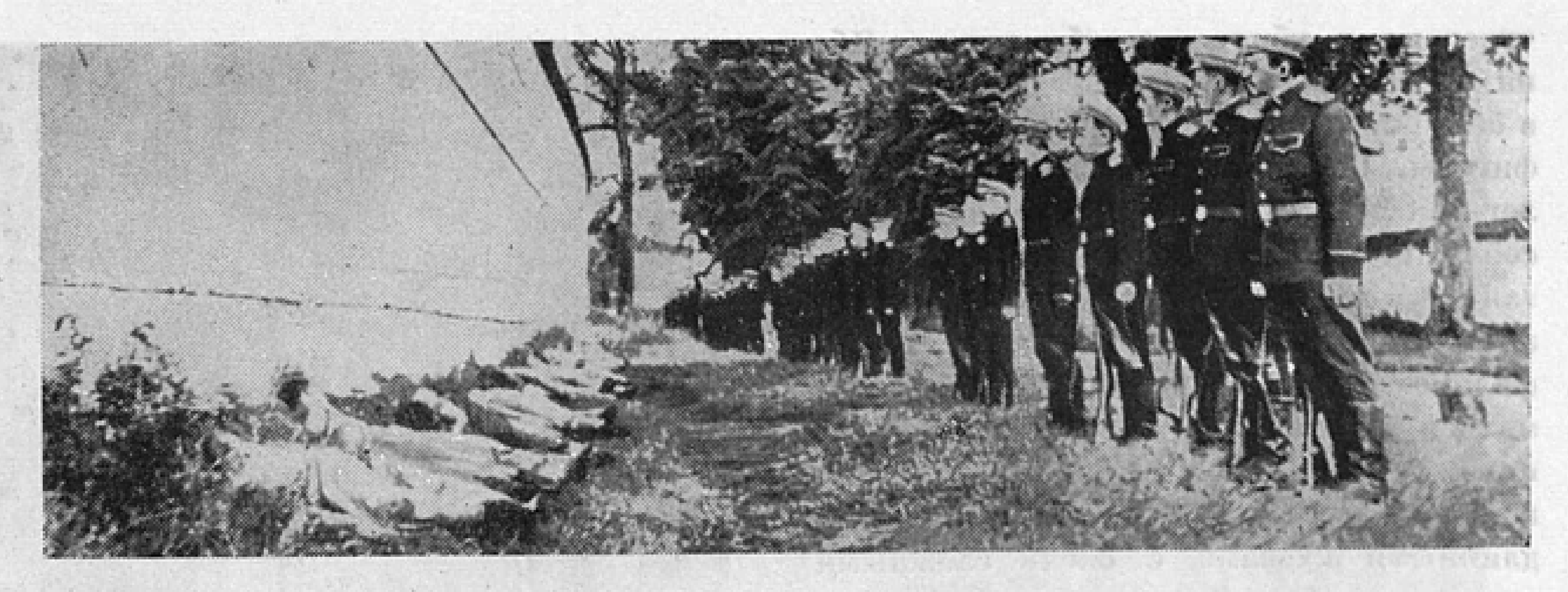
Элемент условности и неясность того, что же произошло с героями в прошлом, в чем их вина, в чем их трагедия, мешают картине «Лето в горах», интересной по режиссуре и операторскому мастерству, стать произведением большого художественного значения.

Фестиваль в Пече открылся новой картиной Миклоша Янчо «Звезды и солдаты». Фильм этот — совместная постановка венгерской киностудии «Мафильм» и нашего «Мосфильма», сценарий писали Дьюла Хэрнади и Георгий Мдивани. Мы все очень ждали появления этого фильма, потому что тема его поистине грандиозна по своей важности.

Впервые в этой картине показывается участие венгров в нашей гражданской войне на стороне красных, впервые задается вопрос: что же привело простых венгерских рабочих, крестьян, солдат в далекую от них Россию? Что же заставило их сражаться на стороне революции и умирать вдалеке от родины?

— Что вы здесь делаете? Что вам надо в этой нашей войне? — кричит белый офицер в лицо пленному венгру.

Венгр молчит. Но каждому должно быть ясно, что, борясь на стороне на-



шей революции, выполняя свой интернациональный долг, венгры защищали свою молодую Венгерскую Советскую республику.

Об этом картина. И нельзя не радоваться, что такая картина появилась, что ставил ее один из лучших венгерских режиссеров, художник тонкий, нервный, одновременно суровый и лирический, постановщик таких широко известных фильмов, как «Кантата», «Так я пришел», «Без надежды»...

И когда сразу после вступительных титров на экране возникает летящая, как бы плывущая над землей конница, готовишься к встрече с произведением большим и самобытным.

Однако сразу же начинается «но». Уже в первых сценах картины революционная Россия предстает на экране странной, безлюдной, почти музейной.

Все снято у нас, в самом сердце России, под Костромой, у стен древнего Ипатьевского монастыря. Но сам выбор места съемок — монастырь, березовая роща, просторы ржаных полей, излучина реки, — как это ни парадоксально, предопределил невозможность раскрыть истинное лицо, создать правдивый поэтический образ страны, объятой революцией. И хотя почти все снято на природе, вне декораций, все выглядит именно декорацией. Почему? Да потому, что для того чтобы передать дух революции, нужно было выбирать не церкви, не березы, не кресты, не рожь, а нечто другое.

Все действие в фильме построено по принципу контраста: прекрасная природа и жестокие люди. Дикая ненависть, расправы, убийства, погони, предательства, насилия царят среди людей.

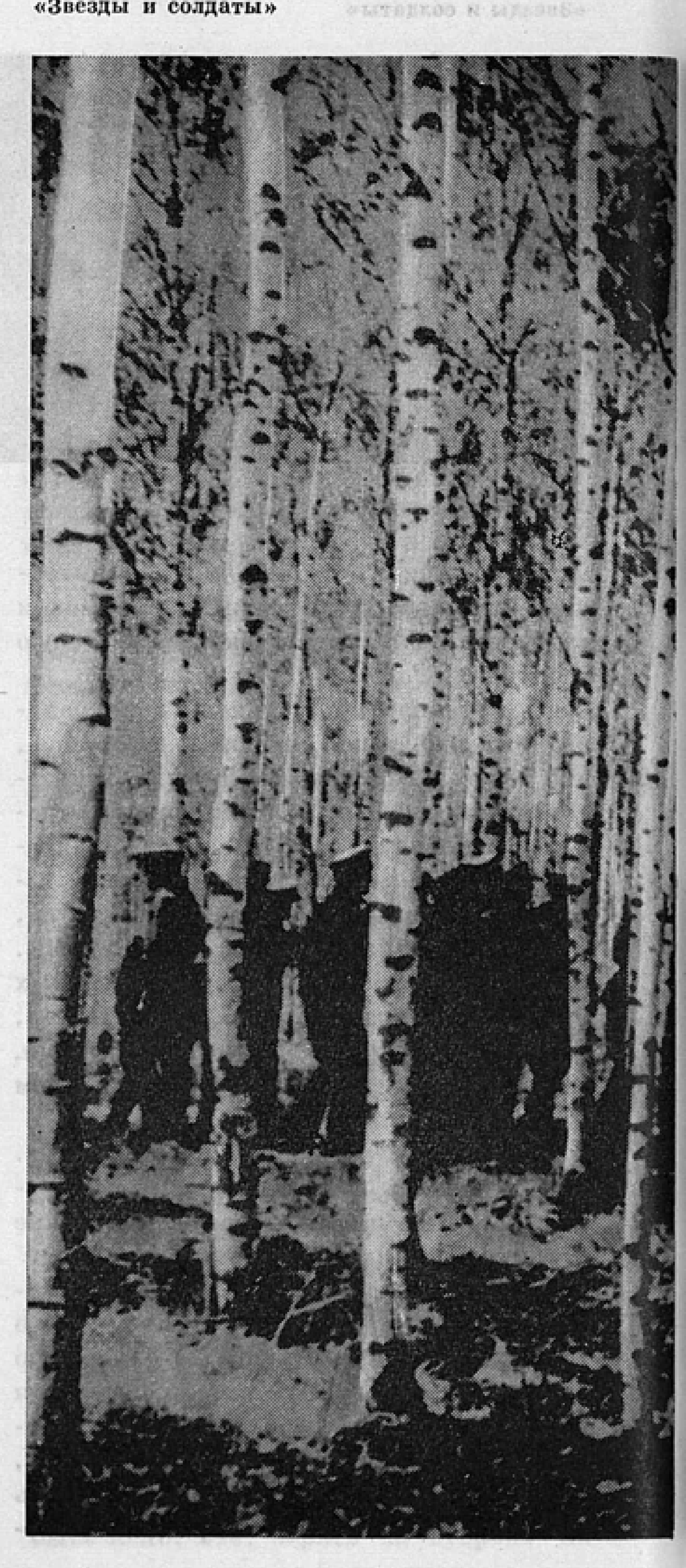
Озверевшие белые расстреливают, топят, насилуют. Но то же делают и красные... В густой, спелой ржи валяются тела убитых. В тихую, лирическую речку багром сталкивают трупы, топят живых людей. Живые люди... Собственно, живых людей в картине нет, как нет сколько-нибудь подробно разработанных судеб, историй... Люди на экране возникают как знаки, как иероглифы. Режиссер больше любуется скульптурностью поз, обнаженным телом, нежели внутренним миром человека. И без устали показывает смерть... Я думаю что Миклош Янчо перещеголял финалы шекспировских драм с их обилием смертей, но не добился со-

чувствия к убитым и убиваемым. Ибо на экране нет человека, а есть одетые в белье или вовсе раздетые живописные фигуры. Совершенно исключена психология образов, равно как и психология событий. Любопытно в этой связи высказанное в интервью замечание одного из актеров — М. Козакова, снимавшегося в фильме. «Скажите, вам интересно сниматься у Янчо?» — «Необычно. Это не похоже на то, что я делаю в театре или в других фильмах. Миклош Янчо снимает длинными кусками с очень сложными внутрикадровыми построениями. Я не получаю почти никаких психологических заданий, но он очень требователен к четкости перемещений, к ритму...»

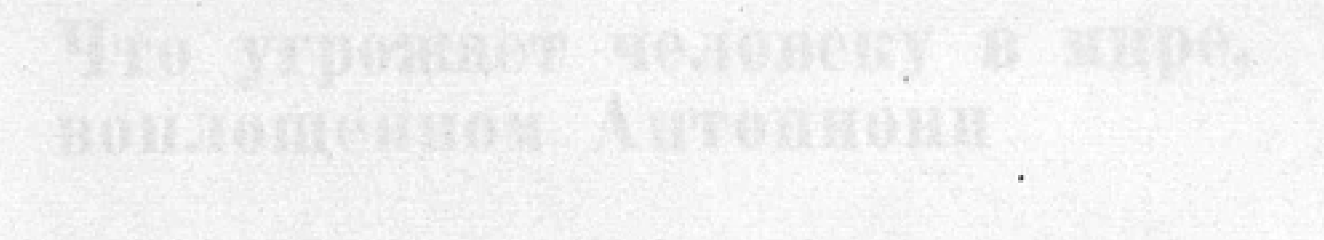
«Никаких психологических заданий»... Абстракция. Танец смерти. И нет у зрителя возможности вглядеться в глаза людей, понять, что движет их поступками. Запоминаются не люди, но великолепно снятые пейзажи, стены древних церквей и плывущие над землей, потом скачущие, мчащиеся, останавливающиеся, падающие, ржущие кони...

Можно отдавать преимущество визуальному кинематографу перед литературным, можно почти полностью изгнать из фильма диалоги, оставив только необходимые «служебные» фразы... все это можно. Но нельзя, я думаю, безнаказанно принести в жертву живописности самый смысл картины, упростить этот смысл до однозначной абстракции — жестокость, смерть и красота равнодушной природы. Ведь при этом исчезают живая душа, движение событий и разрушается связь времен. А я знаю, что для режиссера Янчо как во всех его других картинах, так и в этой было важным не просто восстановить еще одну страницу прошлой истории, не просто живописать событие, а обратиться к сегодняшнему

«Звезды и солдаты»







человеку, к современнику, его встревожить, ему напомнить, его, может быть, укорить.

Я не знаю, какой будет встреча фильма «Звезды и солдаты» со зрителями. Возможно, фильм с успехом пройдет в странах, где мало знают Россию и нашу революцию. У нас, я полагаю, он вызовет споры.

Мне же лично этот фильм внушает беспокойство. В нем высокое режиссерское мастерство, блестящий талант режиссера выразились, если так можно сказать, диктаторски. Миклош Янчо, видимо, диктаторствовал на съемках картины, увлекаясь фактурой человека, красотой природы, величием архитектуры. При этом он не опирался в своих поисках, в своем творчестве на встречную актерскую инициативу, на литературный сценарий. Он подавлял как режиссер и актера и драматурга. Он «лепил» свой живописный образ вещи в манере чисто визуальной, чисто пластической, чисто внешней.

И все же в картине много интересного, ошеломляющего, неожиданного, потому что многое снято, вылеплено мастерски. Но шаг ли это вперед в творческом пути Янчо? Не думаю. Назад? Тоже нет. Скорее это шаг в сторону от его прежних произведений, всегда отличающихся глубокой проблемной драматургией.

●

Венгерские фильмы узнаются сразу. Их всегда можно отличить, даже если вам их покажут без вступительных титров. Конечно, я имею в виду лучшие венгерские фильмы. Они, как правило, серьезны, проблемны, мастерски сняты, в них поднимаются острые вопросы. И постоянно, о чем бы ни шла в этих фильмах речь — о наших ли днях, о годах ли войны, о событиях ли исторического прошлого, — венгерских кинематографистов волнует тема ответственности человека перед людьми, перед собой, волнует тема суда совести.

Характерное свойство венгерских фильмов — их серьезность — роднит их с такими, например, картинами других стран, как «Пепел и алмаз» польского режиссера Анджея Вайды, «Обвиняемый» чехов Кадора и Клосса, «Девять дней одного года» Михаила Ромма, «Мне двадцать лет» Марлена Хуциева.

В этих, естественно, очень разных картинах общим является отчетливо выраженная интонация исследования, размышления. Для них характерна драматургия, которую можно определить как драматургию вопросов. И «20 часов» Золтана Фабри, и «Облава в январе» Андраша Ковача, и «Отец» Иштвана Сабо, и «Без надежды» Миклоша Янчо — эти фильмы в наши дни определяют лицо современной венгерской кинематографии как одной из интереснейших кинематографий мира.

Поэтому, когда задается вопрос: что же, венгерское кино сегодня на подъеме? — справедливым будет ответить — да, но еще точнее сказать: оно в поиске, в разведке, оно создается людьми талантливыми, неравнодушными, стремящимися воплотить в искусстве аналитический, философский взгляд на жизнь.

Что угрожает человеку в мире, воплощенном Антониони

Я. Фрид

В связи с недавним выходом на наш экран двух фильмов Микеланджело Антониони — «Крик» (в прокате «Отчаяние») и «Затмение» — редакцией получены письма, в которых читатели журнала затрагивают ряд вопросов, связанных с творчеством этого итальянского режиссера, с социальными и нравственными проблемами, поднятыми в его порой сложных для восприятия фильмах. На страницах «Искусства кино» уже публиковались материалы, посвященные фильмам Антониони и проблематике его творчества, в частности статьи М. Туровской (1962, № 6 и 1965, № 10) и Н. Коржавина (1967, № 1).

Статья Коржавина в свою очередь вызвала ряд откликов — многие наши читатели (К. Кафиева из Москвы, Н. Долгова из Ленинграда, А. Эсс из Бреста, В. Сердюченко из Лиепаи, Т. Воеводченко из Новосибирска, В. Толкачев из Краснодара и другие) выражают свое несогласие с некоторыми положениями статьи Н. Коржавина и полемизируют с ним.

Помещая статью Я. Фрида, мы продолжаем разговор о творчестве Антониони — одного из самых видных и спорных художников современного западного кино.

В фильмах Микеланджело Антониони «Приключение» (1959), «Ночь» (1960), «Затмение» (1962) и «Красная пустыня» (1965), объединенных тематически и стилистически в тетралогию, создана система образов, названная «миром Антониони».

Этот мир либо приковывает к себе внимание зрителей своей сложностью и волнует тревожной красотой («это надо смотреть несколько раз, чтобы все понять»), либо вызывает раздражение и протест (выраженный, например, в статье Н. Коржавина). Отзывов вроде «ничего себе», «так себе» о картинах Антониони не услышишь. И желание «еще посмотреть» и полное неприятие его творчества объясняются в значительной степени сложным содержанием и непривычностью формы его произведений.

Ошибочно рассматривать ее как нечто уникальное в зарубежном искусстве. Антониони, признанный одним из мастеров «интеллектуального» и «литературного» кино, многим обязан открытиям классической литературы; его творчество связано с исканиями и блужданиями части современных зарубёжных писателей, художников, создателей киноискусства. Чтобы лучше понять характерные особенности произведений итальянского режиссера и кинодраматурга, необходимо не отрывать их от этих исканий.

Антониони в беседе с Назымом Хикметом (1962) сказал, что считает себя трагиком по призванию; живя в «трагическом социальном мире», он остро воспринимает разрыв между человеком и его нечеловеческим существованием. При этом он видит не героический трагизм борьбы, а только драматизм слабости — либо беззащитность человека во враждебных ему условиях, либо его капитуляцию перед ними. Актуальность этой тематики в современном буржуазном обществе подтверждается произведениями не только Антониони, но и художников, которые оказались его союзниками. Кинопамфлет Ж.-Л. Годара «Альфавиль» предупреждает: человека могут привести к одичанию и без испытанной уже фашистской идеологии. В отдаленной галактике, в городе Альфавиле, диктатура технократии объявила под запретом эмоции, душевные движения человека. Тот, кто рыдал после смерти жены, подлежит наказанию смертью: он забыл, что все происходящее закономерно и вполне логично. Внутренняя жизнь человека автоматизируется, и он превращается в исправно работающий механизм. Фредерика, молодая героиня последнего романа Роже Вайяна «Форель», совершенно бесчувственна, элементарна, «как железо, как сера», ближе к исправному механизму, нежели к нормально развитому человеку. Однако она выросла во Франции, а не в Альфавиле. Она «упрощенный человек» (определение М. Горького), тип, сформировавшийся в процессе стихийного при-

способления слабого существа к трудным условиям жизни. «Борьба за кислород» (за «место под солнцем»), простейший «хватательный» рефлекс очень рано подчинили себе Фредерику, не дав развиться в ней способности чувствовать. Антониони, обращаясь к теме «Альфавиля» и «Форели», идет по тому же реалистическому пути, как и Вайян; он исследует эту «упрощенность» в серии художественных экспериментов, на почти неизменном фоне техники и комфорта современной цивилизации. Он остается художником одной темы во всей тетралогии. В ней нет народной стихии, из которой возник неореализм: кругозор художника здесь ограничен жизнью итальянской буржуазии (в которую, как свидетельствуют итальянские критики, он вглядывается зорко). Фредерика («Форель») — резко обобщенный тип. Персонажи Антониони, лишенные заостренной типизации, предстают перед нами как обыкновенные люди конца 50—60-х годов.

Как же итальянский художник изображает-исследует негероический драматизм слабости, порождаемый капиталистическим миром?

В фильме Антониони «Ночь» действие начинается посещением умирающего писателя Томмазо Гарани его друзьями Лидией и Джованни Понтано. После этого визита Лидия, не оценившая вовремя преданную и застенчивую любовь Томмазо и терзаемая тоской, бродит по улицам Милана, гонимая душевной болью, сосредоточенная на прошлом и настоящем, с горькой трезвостью глядящая на свою жизнь. Это противоречивое внутреннее действие дает толчок ц е п н о й р е а к ц и и движений, реплик, случайностей, ассоциаций автора и очень емкого подтекста (Моника Витти вправе была назвать Антониони поэтом: он не повествует, а создает образы, в которых всегда многое «между строк», как в лирическом стихотворении). Эта «цепная реакция» не обязательна для сюжета, но необходима для того впечатления, какого добивается Антониони: с а м а ж и з н ь и м п р о в и з и р у е т п е р е д н а м и, и мы, зрители, присутствуем при этой импровизации одновременно с автором. В «Приключении» толчком для «импровизации жизни» стала все большая взволнованность Анны. Создавая такое впечатление, Антониони далек от пассивной регистрации «потока жизни», типичной для современной зарубежной «киноправды», и отрицательно относится к этой поэтике. Импровизируя мотивы, эпизоды, подробности, не отвергая во время съемки непредвиденное (например, морской смерч в «Приключении»), он всегда вмешивается в жизнь и по-своему распоряжается ее материалом и изобразительными средствами (к которым причисляет и актеров). Добиваясь впечатления подлинности изображаемого настолько, что даже Нобелевский лауреат в «Ночи» всамделишний — поэт Сальваторе Квазимодо, Антониони так же последовательно насыщает диалог оценкой действительности, порой обнаженной до тенденциозности. Не всем нравится стиль «импровизации жизни» и композиция на основе «цепной реакции ассоциаций», не обязательных для сюжета. Этим и объясняется неудовлетворенность Н. Коржавина «Затмением», характеристика фильма «Ночь» словом «скучный», принадлежащая советскому критику К. Рудницкому («Новый мир», 1967, № 11). Утверждение Пазолини о «созерцательности» искусства Антониони, высказывание А. Моравиа о «полнейшем безразличии» этого художника, попытки некоторых итальянских и французских критиков сблизить его творчество с «новым романом» вызваны, вероятно, подчеркнутой объективностью камеры в фильмах Антониони, до-

тошно приглядывающейся к вещам, «шпионящей» за персонажами (но подчиненной зоркому глазу художника). Художника не бесстрастного, а скорее пристрастного — в отличие от лидера школы «нового романа» А. Роб-Грийе, который сам как бы отождествляет себя с механически регистрирующим кинообъективом и, занимаясь «дедраматизацией» романа и кино, сравнил своих персонажей с картонными паяцами. Антониони — критически настроенный реалист, и его герои — живые люди.

Стиль и композиция, производящие впечатление импровизации самой жизни, не новы. Флобер, изображая в «Воспитании чувств» подспудный, лишенный событий драматизм обыденного существования обыкновенных (а значит, по его убеждению, и слабых) людей, уверен был, что не только интрига, но и сюжет ослабили бы естественность повествования, и растворил драматизм традиционного сюжета в драматизме самого течения времени, реки, уносящей жизнь — обломки иллюзий, надежды, неудачи — и ничего не приносящей взамен.

Итальянский критик Г. Аристарко справедливо сказал, что «Воспитание чувств» оказалось «великим образцом» для Антониони. Ведь и в его тетралогии изображен драматизм слабости и повседневности — незаметный, подспудный, кажущийся лишенным последовательности. А его тетралогию можно было бы назвать «Непостоянством чувств». Как «непостоянство чувств» (которое порождается отсутствием нравственной силы) определил сам режиссер тему «Приключения». При этом он сказал, что возбуждало его мысль, когда он начал создавать свою тетралогию: «мы живем сейчас в период крайней неустойчивости и непостоянства — неустойчивости политической, нравственной, общественной и просто физической. Мир неустойчив внутри нас и вокруг нас».

Стремление писателей, художников добиваться впечатления подлинной и полной естественности изображения, выражения, стиля, интонации— одна из самых устойчивых тенденций в развитии литературы, искусства. Но развитие это не прямолинейно, и представление художников о естественности так же изменчиво, как их уверенность в ее необходимости. Форму, признанную самой естественной, художники новой эпохи нередко воспринимают как исчерпавшую себя, искусственную, скованную жесткими условностями. Вновь найти естественность помогают какие-то новые условности (ибо без таковых не бывает искусства: оно — не фотокопия). Восприятие старой формы как неестественной и поиски новой, более естественной, часто связаны с тем, что объективно необходимым оказалось обновление содержания искусства, его приближение к реальности. Наивно думать, что сюжетное искусство «уже в прошлом»; и теперь появляются остросюжетные реалистические и полные естественности произведения (например «Комедианты» Г. Грина). Настанет, вероятно, пора, когда сюжет будет восприниматься как более естественный, чем «импровизация жизни». Но в наше время зарубежный писатель, как сказал недавно Пазолини, «утратил доверие» к своим выразительным средствам — к возможностям повествовательного жанра.

Более всего такое недоверие — не только части художников, но и многих читателей, зрителей — обращено именно к стройному и напряженному развитию сюжета и драматического действия. Это можно объяснить тем. что в сюжете все более видят только вымысел, а наша эпоха изобилует реальными событиями, рядом с которыми кажется и бледным и искусственным любой вымысел. Ведь буржуазное кино, редко обращаясь к героике народно-освободитель-

ной борьбы, не скупится на традиционные «героические мифы» в духе «вестернов»; даже в лучших из них, как в антирасистской американской картине «Омбре», сюжет словно скомпонован из стандартных деталей. Стройным сюжетом завладели фабрикуемые сотнями полицейские романы и комиксы (из которых выросли и фильмы о Джеймсе Бонде, Франсисе Коплане и т. п.) и «фотороманы» — фотографический вариант комиксов. В декабре 1967 г. на конференции в Болонье итальянские кинематографисты с тревогой говорили о том, что телевидение угрожает им «унизительным рабством» («Унита»), так как вправе, привлекая их, навязывать им сюжеты и сценарии; рабством является и все большее приноровление итальянских фильмов к стандартам голливудских сюжетов.

Арагон, напоминая в романе «Гибель всерьез», что форма романа неоднократно «устает» и тогда воспринимается как искусственная, защищает право реалиста на ее обновление, на свободу фантазирования и динамическую композицию без привычной сюжетной схемы, на ничем не скованную поэтическую импровизацию, на доверие к неожиданным ассоциациям и к «импровизации жизни». И он неоднократно утверждал, что не видит различий между прозой и стихами. Арагон вправе так говорить: в зарубежной литературе цепная реакция ассоциаций перешла в роман из поэзии, в которой она начала заменять композицию, основанную на условностях стихотворной формы (строфики, определенной длины строк, рифмы, отчетливости ритма).

Эта поэтика проникла в живопись, в кино. Она с щедростью барокко, в котором реальность сливается с фантазированием, с острой выразительностью гротеска и искренностью лиризма, реализована в фильме Федерико Феллини «8½». Сквозь всю картину проходит ироническая полемика с искусством традиционно сюжетным и лицедейством как с «выдумкой» и «притворством» (не способными передать правду внутренней жизни и всего реального мира). Финалом картины «8½» — метафорической фарандолой — Феллини противопоставил такому сюжетному искусству и лицедейству как «лжи» образ «безыскусственного» хоровода жизни и смерти — всех персонажей, живых и умерших, реальных и воображаемых. Фильму «8½» близок своей «стихотворной» структурой роман Арагона «Гибель всерьез», в котором реальность также неотличима от воображаемого.

В конце 50—60-х годов на стыке поэзии, прозы, кино, живописи ведутся — нередко вслепую, наугад и безуспешно — поиски по-новому естественной организации произведения, новой выразительности. На стыке четырех искусств ищет и Микеланджело Антониони. Ищет и находит. Учитывая уже имеющийся опыт, но никому не подражая, он настойчиво стремится посвоему приблизить искусство к жизни, избегнув штампа, обновить и усилить впечатление подлинности и естественности изображаемого.

●

В центре «Приключения» — три образа: Анна, ее возлюбленный и жених Сандро, ее молодая, простодушная и, как видно, бедная подруга Клаудиа (Моника Витти). Ее Анна и Сандро берут с собою в небольшое плавание на морском катере. В Анне — резкой, мрачной — клокочет нервное раздражение. Яростно бросаясь в объятия Сандро, она словно повинуется посторонней силе. Она неудовлетворена, догадываясь, что физическое влечение — еще не вся любовь, должно быть и нечто иное, главное. Чем безмятежнее самодовольный Сандро, тем более все кипит в Анне. С вул-

канизмом ее импульсивного сквозного действия — с неистовой жаждой естественного для человека чувства — удивительно гармонируют выбранный режиссером пейзаж — вулканическая природа, застывшие судороги крохотного скалистого островка и неожиданный морской смерч. Гармонирует природа и с внезапным исчезновением Анны (до конца картины неясно, утопилась ли она или уехала на моторке контрабандистов).

Еще продолжаются безуспешные поиски Анны, а Сандро решительно обнимает и целует ее подругу. Когда критики называют его Дон-Жуаном, это звучит пародийно: в «борьбе за кислород» у Сандро очень развился, подчинив себе его сквозное действие, простейший хватательный рефлекс. Он схватил Анну. Ускользнула? Осталась Клаудиа. Цепная реакция, типичная для бессюжетной структуры, словно изобретена специально для естественного изображения автоматизма такого сквозного действия, как у Сандро, — механического перехода из состояния одного влечения в состояние другого влечения.

А Клаудиа в трепете первой любви. Вечером, в отеле — словно стихами разговаривает: «Ты должен сказать мне, что хочешь обнять мою тень, скользящую по стене...» И исполняет свой полный нежности, грации и лиризма танец с тенью. Сандро снисходительно смотрит на эту любовную игру, явно уже утомленный и ею и самой любовью Клаудии. И она, подобно Анне, усложняет жизнь! Упрощенному Сандро не понять влюбленную в него нормальную девушку. «Некоммуникабельность» Антониони объясняет конкретно, а не — как это часто бывает — обреченностью на нее современников.

Ночью Клаудиа, проснувшись и проходя по гостиной, видит: в объятиях Сандро — вульгарная женщина... У него опять автоматически, как у краба, что ли, сработал «хватательный рефлекс».

Так кончилась юность Клаудии. Она не уходит от Сандро. Ведь она и себя обвиняла в предательстве по отношению к Анне. И она-то умеет любить по-настоящему. Однако не превратилась ли уже ее любовь в жалость?.. А Сандро, хоть ему и стыдно сейчас, вскоре снова будет видеть преимущество в своем катастрофическом положении духовно обездоленного. Неужто таков теперь «обыкновенный человек»?

Это по-флоберовски, по-чеховски: беспощадно точно и без морализации, с пластичностью, делающей скрытыми и горечь и гнев. Но как набатный перезвон колоколов в одном из эпизодов «Приключения», звучит в этой картине большая человеческая тревога.

Достаточно взглянуть на Джованни — героя «Ночи», чтобы сразу понять, что у него не может быть ничего общего с Сандро. Интересно было бы поставить Мастроянни — Джованни рядом с Мастроянни — Марчелло («Сладкая жизнь» Феллини). Римский журналист, пытающийся время от времени стать писателем, Марчелло — человек внутренне слабый, внешне — богема. Сценарий «Ночи» особо отмечает элегантную внешность Джованни, всегда подтянутого. Он и внутренне, должно быть, так же безупречно изящен, талантливый, умный, критически к себе относящийся.

Когда супруги Понтано навещают больного друга в клинике, Лидия, застенчивая, робкая, вскоре уходит: ее душат слезы. Через некоторое время встает и Джованни. В коридоре открывается дверь, и болезненно возбужденная девушка выбегает, просит у Джованни спичку, увлекает его в комнату, «очень похожую на комнату Гарани», с обожанием целует ему руку,

страстно прижимается к нему. Джованни, только что сидевший на краю постели умирающего друга, с интересом смотрит на эротоманку, потом целует ее — автоматически сработал «хватательный рефлекс»; вот она, уже сбросив платье, лежит на кровати; вбегают две медсестры и прекращают безобразную сцену; пока они отрезвляют больную пощечинами и тумаками, Джованни исчезает, сгорая со стыда. Через 10—15 минут, на приеме в издательстве, он, как всегда, подтянут.

«Неустойчивость» Сандро может вызвать возмущение или брезгливость; «неустойчивость» Джованни в данных обстоятельствах может ошеломить. Неужто и у него под пленкой интеллектуализма — «эмоциональная безграмотность» (М. Горький) и элементарность?

Миллиардер Герардини, решив купить писателя Понтано, чтобы заиметь его талант для рекламирования и украшения своего предприятия, предлагает ему независимость. «От кого?» — настороженно спрашивает Джованни. Он знает: перед ним враг, посягающий на его истинную независимость. Но пока не отвергает предложение капиталиста, хотя Лидии вскоре скажет, что, вероятно, откажется. А Валентине, дочери Герардини, говорит, что мог бы часто встречаться с нею, поступив на службу к ее отцу. Эротоманка не нужна была Джованни, но он еще остался бы в ее комнате, если бы им не помешали. Валентина нравится ему, нужна. Ей странно, что Джованни, писатель, допускает возможность своей зависимости от ее отца. У него готово объяснение: он теперь не работает — творческий кризис. Валентина (Моника Витти), прямодушно-резкая, сразу дает ему оценку: «Ты слабый человек. Как я». Слабый и неустойчивый. И пусть он не продастся Герардини, фильм противопоставляет его, вряд ли способного любить не только себя и быть упорным и преданным правде в искусстве, нравственно сильному человеку и писателю — Томмазо Гарани.

●

...Моника Витти рассказала, как трудно ей было создавать образ Клаудии, получая от режиссера только указания о требуемом от нее физическом действии и зная, что больше ничего ему от нее не надобно. И все же Клаудиа, Валентина, Виттория («Затмение»), Джулиана («Красная пустыня»), четыре сестры в облике одной актрисы, — живые женщины, и у каждой — не только своя судьба, но и своя индивидуальность; даже грация у Клаудии — не та, что у Валентины или Виттории. А Валентина и Виттория и в самом деле сестры: первая тоскует, вторая знает, что жизнь не очень увлекательна; обе они, вслед за Анной, уже убедились, что почему-то не умеют любить по-настоящему.

Начиная с «Ночи» Антониони противопоставляет персонажам окружающий их мир — равнодушную природу, такой же городской пейзаж. В «Затмении» он заостряет этот мотив. Если Роб-Грийе приравнивает людей к вещам, то у Антониони мир вещей и техники, окружая людей, враждебен им, угрожает заразить их чем-то своим, механическим, неживым. Для поэтического мышления Антониони типично ироническое сопоставление человека с предметом, живого — с механическим: опустошенного работой на бирже и мгновенно уснувшего Пьеро — со стоящим на столе пустым сосудом; погибшего похитителя автомобиля — с этой машиной, почти не пострадавшей; прекрасно волнующейся, полной жизни листвы — со странной водонапорной башней в форме атомного гриба. Горькая ирония автора в том, что преимущества — на стороне неживого,

(Продолжение на стр. 129)

(Продолжение. См. стр. 112)

механического, не способного ни чувствовать, ни уставать, более прочного и долговечного, чем хрупкий человек, чем листва, опадающая осенью. Виттория, найдя комически серьезного пуделя Марты («Затмение»), задумчиво обходит вокруг статуи женщины на маленькой площади, в двух шагах от ее дома и разглядывает ее сосредоточенно, серьезно, словно никогда не видела. Если эта бронзовая женщина на пьедестале, шагающая свободно и радостно, когда-то была живой, она, должно быть, знала, как надо жить. Да и теперь ей хорошо, совсем бесчувственной. Виттории потруднее приходится. Почему же статуе лучше, чем человеку? Развивая эту, магистральную поэтическую тему «Затмения», его автор защищает жизнь от условий, подчиняющих людей механическому началу, «альфавильской» цивилизации, от необходимости видеть преимущество в бесчувственности минерала или металла. Не раз возникающий на экране каменный «атомный гриб» метафорически напоминает об этом. Примерно таким образом — чаще, чем в предшествующих фильмах, — зрительные образы, их комбинации, их повторения передают в «Затмении» ход мысли автора, подсказывают нам ассоциации, умозаключения, выводы.

Удивительно абстрактно в этой картине каменное равнодушие рационально построенных новых кварталов Рима. Листва, шумящая над головами Виттории и Пьеро на углу, где они встречаются, вода, разбрызгиваемая и льющаяся, неоднократно противопоставлены абстрактному, как чертеж, участку стройки со сваями и столбами, абстрактному пространству, залитому для автомобилей асфальтом. Прилетев в ту самую Верону, где запретным было счастье Ромео и Джульетты, Виттория «чувствует себя почти счастливой»: «здесь все так спокойно, и воздух так отличается от римского», отравленного выхлопными газами; в мире Виттории не то что любить, дышать трудно.

Удивленно-радостно смеется Виттория, когда в этот мир врывается нечто необыденное и алогичное: возможность «поболтать» с милым пуделем; театрально эффектное приветствие занятного пьянчуги с лицом ярмарочного Арлекина (он-то и увел затем машину Пьеро).

После того как выяснилось, что пьяный «арлекин» въехал в пруд и утонул, и когда машина уже вытащена, Пьеро приятно удивлен: ее кузов почти не пострадал. «Ты думаешь о кузове», — говорит Виттория. «Я думаю также о моторе...» — убедительно отвечает Пьеро. В сценарии сказано: «Такая практичность внушает страх Виттории». В фильме ее глаза выражают чувство неловкости и горькое удивление. Она-то помнит жизнерадостную физиономию человека, который погиб.

Симпатичный Пьеро, не знающий самоанализа, сомнений и драм,— маленький шатун в большом механизме римской биржи; часами с необыкновенным проворством носится он по ней, проворачивая бездну дел. По роду работы ему необходимо быть бесчувственным, когда приходят клиенты, проигравшие все, что имели. И в конторе своего шефа он нечто вроде агрегата образует вместе с шестью телефонами, для которых у него лишь две руки и два уха; если на время свидания с Витторией не снять все трубки одну за другой, обнять ее не удастся. Для Пьеро «обнять» и «любить» — синонимы.

А Виттории настоящая любовь нужна. Полулюбовь лишь усиливает ее неудовлетворенность, горечь, сознание, что истинное чувство недостижимо. Любить по-настоящему — значит быть выше той статуи, быть сильнее всего механически-бесчувственного, олицетворенного в бирже.

Изображение биржи вырастает в развернутую метафору, внутренне связанную с главными мотивами не только «Затмения», но и всей тетралогии. Это конкретная, виртуозно-пластическая картина и вместе с тем до символики обобщенный образ. В нем слиты воедино и раздробленность общества, в котором каждый — за себя и равнодушен, если не агрессивен по отношению к другим; и подчинение этих людей механическому началу; и воплощение совершенной неустойчивости, типичной для их существования; и «борьба за кислород», все тот же «хватательный рефлекс» как доминанта в их сквозном действии, вытеснившая склонность к труду...

Огромное, автоматически работающее табло регистрирует изменения в ценности акций и так же автоматически управляет до остервенения сильными, но однообразно примитивными условными рефлексами и яростно поспешными действиями биржевых агентов и игроков. При взлете и тем более при падении акций эта толпа беснуется, кричит, судорожно тянется вверх, вперед руками, плечами, головами, разинув рты, повинуясь одному желанию: не потерять, не упустить, схватить, перехватить, захватить! Изображая это поистине припадочное сквозное действие вслепую (так как никто не знает, что покажет табло через полминуты), Антониони сделал зримым иррациональный характер такой неустойчивости, такой подчиненности людей механическому началу, превращающему и их в автоматы. И он проявил чутье, зоркость, избрав для этого — интуитивно, должно быть,— римскую биржу, часть вегетативной нервной системы капитализма. Максимально обобщив таким образом основные мотивы своей тетралогии, он показал, что личные недуги ее персонажей неотделимы от принципов организации общества.

Кажется, что надо лишь несколько усилить острую выразительность этих кадров — самозабвенно-искаженных лиц, напряженных фигур,— чтобы поразительной стала их близость к гротеску карикатур Леонардо да Винчи и Домье, к гневным образам Гойи. П. Лафарг сравнил капиталистическое общество с игорным домом, где господствует случай. Антониони поднял в своей фреске прозаические драмы игроков этого «дома» до уровня большого искусства...

Полет в Верону противостоит образу биржи как поэтическая метафора, во всем противоположная ему, отрицающая его. Среди словно изнутри светящихся грозовых облаков Виттория чувствует себя так, будто она окружена торжественной музыкой необыкновенной красоты, живет в ней, слилась с нею. Виттория теперь духовно приподнята над привычной прозой повседневности, над своим неполноценным существованием, в котором она явно обделена и скована злой судьбой. Вот так бы, как сейчас, жить — легко, радостно, свободно. А возможно ли это внизу, на земле? Антониони надеется, что откроет такую возможность.

В образе биржи стихия механического поработила, принизила и ассимилировала человека. В эпизоде полета механическая сила, подчиненная человеку, возвышает его. В этом противопоставлении — поэтически-философский лейтмотив фильма.

Финал фильма — бессловесный киномонолог автора, в котором все вновь и вновь повторяется много образов-деталей города, среди которых и люди (девушка, похожая со спины на Витторию, лицо женщины, голова мужчины, глаз старика в очках и т. п.). Лейтмотив этого монолога — пустой перекресток возле стройки, на нем бочка, в ней щепка, брошенная Витторией, спичка, брошенная Пьеро. Мир вещей устой-

чивее, нежели чувства!.. Ветер гонит опавшие листья; из троллейбуса торопливо выходят люди; иссякает свет солнца; пуст и почти безжизнен полутемный город, не согретый, не озаренный улыбкой и смехом Витторин. Последний кадр этого «стихотворного» аллегорического монтажа: круг интенсивного белого света, высоко вознесенный фонарь. Ни эмоций, ни поэзии — холодный, абстрактный «свет Альфавиля». Человеческое вытеснено «механическим»...

Наконец, «Красная пустыня». Заводской район Равенны. Серый денек. У стены, которой огражден завод, производящий сажу, — забастовщики. Под охраной полицейских идет штрейкбрехер, гонимый на завод голодом. Молодая нарядная женщина, увидев, что один из забастовщиков жует булку, чувствует: он заразил ее голодом — мучительным, до судорог в желудке. Она сует рабочему деньги и вонзает в булку зубы — быть может, более жадно, чем это сделал бы тот штрейкбрехер.

Так лаконично и резко намечено сквозное действие Джулианы, героини фильма: у нее пропал аппетит не только к еде, но и к жизни, и восстановить его она может, только «заразясь» им у кого-нибудь.

Джулиане страшно жить: у нее «пол из-под ног уходит», «реальность ускользает» от нее. Не в автомобильной аварии подлинная причина ее депрессии. В отличие от легко приспособляющихся Фредерики («Форель»), Сандро («Приключение») Джулиана не в состоянии приспособиться к миру, в котором живет (и в котором ей нечем жить). Она выздоровеет, если сумеет по-настоящему привязаться к кому-нибудь, сказал ей врач. Она старается, но — не может (ведь даже собственному ребенку нельзя верить — притворяется). Ее знакомым пошлость как будто вполне заменяет личное своеобразие. А у нее атрофируются и все связи с миром и ее личность, и ей страшно. Одинокая, словно пленница, она задыхается в атмосфере прозябания элементарного и лишенного красоты (символы этой атмосферы — сажа и ядовито-желтый дым из заводской трубы, убивающий птиц). В этой атмосфере задыхались бы Клаудиа, Валентина, Виттория. К ней приспособились бы Сандро, Герардини, Пьеро, его шеф...

«Красная пустыня» — самая прямолинейная, психологически наименее сложная картина в тетралогии. Однако часто она воспринимается как самая «непонятная», что объясняется ее формой. В предисловии к сборнику сценариев своих фильмов (1964) Антониони поделился следующими соображениями. Киноискусство должно отказываться от пассивного «служения реальности» и претворять ее в художественные произведения. Отвергнув таким образом фотографический натурализм, Антониони при этом сказал, что ему теперь привлекательной кажется аллегория (широко распространенная в современном зарубежном искусстве, встречающаяся и у Брехта и у Ионеско). «У меня впечатление, что главное — это дать тон как бы аллегории». Слова «как бы» говорят о приближении к аллегории, о тенденции. Антониони противопоставил аллегорию «рассказанной истории», повествованию как поэтическую форму — прозаической и «иррационалистическую» композицию — «рационалистической», допускающей меньшую «активность и свободу» в осмыслении образов, чем первая. Как видно, автор «Красной пустыни», работая над этим фильмом, испытывал потребность внести нечто новое в свой стиль. (Не превратятся ли в штамп цепная реакция ассоциаций и ее естественность, если относиться к ним словно к модели, навсегда найденной и неизменной?) В «Красную пустыню» оттенок аллегории и свобода осмысления внесены при помощи кине-

матографически-живописных средств: цвета, построения кадров.

Впервые используя красочность, Антониони включил ее в систему образов фильма. Для него цвет — «одно из средств вмешательства художника в реальность». По его замыслу, красочность в «Красной пустыне», чуждая натуралистической живописности, должна была стать как бы аллегорической — «субъективной», «психологической», преломленной сквозь разорванное сознание Джулианы и впитавшей в себя ее тоску, тревогу, страхи. Чтобы создать естественность этого рода, понадобилось допустить небывалую в киноискусстве условность: подкрашивание натуры — деревьев, травы. Цветовым лейтмотивом фильма стал туман: таким, в тумане, видит мир Джулиана. Главным новшеством оказалось то, что итальянский критик Пальма ди Пальма охарактеризовал так: отказ от функции цвета в качестве «статического элемента композиции» и его динамическое использование. Краски в фильме текучи, их оттенки медленно и постепенно переходят один в другой, цветовая гамма подобна музыкальной, и это ритмичное «становление цвета» должно, по замыслу автора фильма, соответствовать переживаниям Джулианы.

Но красочность фильма получилась не мрачной и унылой, а изысканно живописной (например, часто очень красива манящe-загадочная палевая, серая дымка тумана); многие кадры, словно имеющие таинственный смысл, построены удивительно артистично, напоминая то картины Пикассо или сюрреалистов, то декоративное искусство. Поэтому цвет редко ассоциируется с подавленным состоянием духа Джулианы. Напротив, красоту фильма можно воспринять как внесенную в него автором, вмешивающимся, по его же словам, в жизнь, противопоставляющим красоту содержанию фильма и выражающим ею приговор художника состоянию общества, для которого уродство обычно*. Таков и художественный принцип Флобера: совершенным по форме воплощением жизни, далекой от совершенства, выносить ей приговор искусства. Аллегорический характер цвета и живописности в «Красной пустыне» в самом деле далек от однозначности. Не потому ли новаторское и смелое использование красочности затрудняет многим понимание фильма?

●

В 1967 году Микеланджело Антониони показал свой новый фильм на английском языке и с английскими актерами, снятый и смонтированный в Лондоне в течение десяти недель. В отличие от прежних, драматических картин в последнем фильме Антониони диалог использован скупо, как никогда ранее, словно вытесненный физическим действием без слов, джазовой музыкой, шумами, динамическим ритмом, стремительным темпом. Характеров и человеческих судеб в фильме нет. Ослаблено внутреннее действие персонажей, а вместе с ним — и функция цепной реакции в композиции картины (как всегда у Антониони — поэтической, «стихотворной»). Правда физического действия — поразительная. А Монике Витти, тетралогии с ее интенсивным внутренним действием здесь, пожалуй, нечего было бы делать. Главное в картине — некоторые новые стороны современности и новый аспект, в котором они увидены. Это аспект и тон как бы аллегории, философской по своей сути. Элемент аллегории обволакивает типичный для Антониони анализ. Так художник опять ищет новую естественность.

* В каждом фильме Антониони «есть положительный герой или, точнее, героиня, — Красота» (Я. Варшавский. От поколения к поколению, «Искусство кино», 1965, № 6, стр. 55).

Название фильма «Blow up» обозначает фотоувеличение (а также — взрыв). По словам Антониони, он вложил в этот фотографический термин такое содержание: раскрытие, открытие в состоянии озарения того, что скрыто, неясно, невидимо, ускользает. Автор «Фотоувеличения» так сказал об «основном мотиве фильма»: «контраст между быть и становиться». «Для меня важно было сказать, что нет ничего устойчивого: реальность непрерывно изменяется, и когда мы думаем, что настигли ее, обстоятельства уже стали другими». Знакомая нам мысль Антониони о неустойчивости окружающей действительности, бывшая в тетралогии источником драматизма, повернута по-новому и осмыслена теперь в связи с отношением искусства к жизни.

В создании образа реальности, непрерывно изменяющейся, значительна функция цвета. Антониони-колорист на этот раз добивался полной реалистичности цвета — такой, чтобы зритель, выйдя из кино на улицу, «через четверть часа забыл, что видел цветной фильм»*. Но это — реалистичность, организованная художником (даже опять кое-где подкрасившим натуру). Сочетание красок в картине продумано, их оттенки тщательно отобраны, организованы живописно-ритмически в пределах кадра, симфонически — в движении фильма и находятся в соотношении с ритмом фильма, музыки и звукового фона. Этот динамический художественный образ реальной красочности очень выразителен.

В «Фотоувеличении» Лондон — город поколения, которому принадлежит будущее. Лишь два персонажа в нем не молоды. Новое поколение отбрасывает, словно старье, сложившийся до него стиль жизни и связанные с ним психологию, склонности, вкусы. Эта молодежь очень отличается от своих старших братьев — «разгневанных молодых людей»; у теперешних и времени-то нет на гнев. Они живут в своем мире — время в нем предельно уплотнено: надо подумать и о стандартно оригинальном стиле своей модной внешности (имитирующей не то школяров эпохи Вийона, не то каких-то театрализованных бродяжек), и скитаться по модным клубам, и куда-то бесцельно мчаться в бешеном темпе. Облепив джип, они носятся по городу с лицами, напудренными мукой, в шутовских шляпах, кричат, вопят. Карнавал? Скорее его демонстративная стилизация — не заметно настоящего веселья. Куда же несутся они, словно пытаясь прорваться в другое измерение, где нет этого неподвижного, торжественно красивого и чужого Лондона, прорваться прочь из этой, чужой эпохи? В отличие от физического действия эмоции, интенсивность внутренней жизни, как видно, причислены к старью, отброшенному за ненужностью. Антониони и в новом фильме прослеживает, как торжество элементарного над сложным в человеке оказывается победой механического начала. Он исследует признаки этого процесса в молодежи какого-то нового типа.

Эти молодые «люди будущего» — снобы-автоматы. Особенно рельефен механический автоматизм в сцене, в которой к фотографу приходит незнакомая молодая женщина, случайно снятая им в парке. Он ставит пластинку, и сидящая женщина сразу начинает дергаться с ничего не выражающим лицом — не то как заводная кукла, не то словно в припадке: подчинение механическому началу, еще более автоматическое, чем то, какое мы видели в метафорической сцене биржи («Затмение»). «Не в ритме, не в ритме!» — кричит фотограф женщине: он не в состоянии вынести неприятное зрелище трясучки...

* Слова Антониони в одном из интервью.

И фотограф живет в бешеном темпе, но он не автомат. У него безупречная «дикая» грация «фавна». Творчески относясь к миру, он пытается уловить непрестанно ускользающую реальность жизни Лондона. Торопливо, тайком снимает он в парке влюбленных — высокую молодую женщину и высокого седоватого мужчину. Проявив эти идиллические снимки, он начинает все более увеличивать их. Надо не удовлетворяться видимостью. Реальность не проста. Наконец он различает нечто сквозь лупу: среди кустов — рука с пистолетом, лицо. Не в состоянии дождаться утра, едет в парк и при свете ручного фонарика видит лежащий за кустами труп высокого седоватого человека — его-то он и снимал днем!..

Рассвело — снова едет в парк, чтобы сфотографировать труп. Но он исчез. Зато как реальны ветви, раскачиваемые ветром, шумящая листва, которая не выдаст тайны происшедшего!..

Опыт фотографа — говорит Антониони — показывает, как трудно улавливать движение изменяющейся реальности.

Последний, матафорический эпизод не менее аллегоричен. В парк въезжает джип, увешанный молодыми ребятами и девушками. Двое из них — их лица в муке, как у мимов, — без мячей и ракеток «играют» на корте в теннис. Станиславский был бы восхищен правдой физического действия этой пантомимы. Это блестящий образец биомеханики Мейерхольда (и самого Антониони). Совершенны свобода, непринужденность и грация движений девушки и юноши, имитирующих жизнь и, как видно, т о л ь к о в и м и т а ц и и, а н е в с а м о й ж и з н и н а х о д я щ и х о щ у щ е н и е с в о б о д ы. Фотограф заинтересованно, но вначале отчужденно следит за «игрой». Вдруг девушка повелительно указывает ему на землю. Он не понимает, затем догадывается: «мяч перелетел» через сетку. После мгновенного колебания наклоняется, «поднимает» несуществующий мяч, с размаху ловко «бросает» и следит «за ним». И глаза фотографа потеплели, лицо прояснилось, посветлело, на нем на мгновение появилось выражение мечтательности: он с л ы ш и т удары «мяча» о «ракетки» (а вместе с ним — и мы). Вот она — сила воображения! Это она порождает иллюзию, которая соревнуется с действительностью! (Не произошло ли то же с фотографом? Не создало ли фотоувеличение иллюзию? И не воображаемым ли был тот труп?)

Фотограф видит, что этот «театр для себя» (в котором ребята, «наблюдающие игру», ведут себя как самые ординарные статисты) артистичен, что и он — искусство. Но какое? Искусство театрализации жизни? Или же искусство подменять жизнь видимостью, убегать от реальности и ее драм, уклоняться от необходимости раскрывать их?

Элемент «как бы» аллегории вносит в картину простор для ее осмысления (о чем Антониони писал в предисловии к сценариям своих фильмов). Таким, как видно, был и замысел «Фотоувеличения». Сохраняя навыки художника, исследующего жизнь, Микеланджело Антониони ищет новый способ глубоко проникать в реальность, в ее движение и пластически выражать размышления о ней.

Автор «Фотоувеличения» писал критику Гуидо Аристарко: снимать фильм за границей полезно. «Расширяешь свой горизонт, учишься смотреть на мир другими глазами...» Не удастся ли Антониони благодаря его упорным исканиям преодолевать известную ограниченность системы своих образов, приближая свое творчество к трудам и борьбе, к волнениям и надеждам народных масс, вносящим историческое содержание и исторический смысл в их повседневную жизнь?..

Отовсюду

Англия

Актер Джеймс Месон будет исполнителем одной из главных ролей в фильме «Чайка», которую ставит по чеховской пьесе режиссер Сидней Люмет. Вместе с Месоном в фильме будут сниматься Симона Синьоре и Дэвид Уорнер.

●

Существует ли в Англии проблема расовой дискриминации? Да, и она иногда принимает даже гораздо более драматические формы, чем это может показаться туристу или поверхностному наблюдателю,— отвечает на этот вопрос фильм «Черное и белое», который ставит в Лондоне итальянский режиссер Тинто Брасс. В фильме рассказывается о белой женщине, которая, повстречав юношу негра, постепенно осознает жестокость современного буржуазного общества, где царят предрассудки. Центральные роли в фильме исполняют шведская актриса Анита Сандерс и американский актер Терри Кэртер.

●

Спустя 14 лет цензура разрешила демонстрацию в Англии американского фильма «Дикарь», поставленного режиссером Ласло Бенедеком с Марлоном Брандо в главной роли. Фильм был запрещен в 1953 году за чрезмерную жестокость, и с тех пор его запрет ежегодно продлевался, ибо — как говорилось в мотивировке запрещения — «он мог отрицательно повлиять на молодых людей, наделенных агрессивными инстинктами». Ныне, по мнению цензуры, фильм «устарел» и его опасное влияние значительно уменьшилось. «Одним словом, сочли, что мир независимо от этого фильма все равно уже пал катастрофически низко»,— комментировал разрешение Стенли Креймер, который был продюсером этого фильма.

●

Британский киноинститут присудил премию как лучшему актеру года снимающемуся в настоящее время в Англии итальянскому актеру Марчелло Мастроянни за участие в фильме «Вчера, сегодня, завтра» режиссера Де Сики.

●

Исполнительница главной женской роли в фильме Антониони «Фотоувеличение» Ванесса Редгрейв сейчас стала одной из самых известных английских киноактрис. По шутливому определению одного журнала, она—после радара—самое крупное «открытие», которое совершили англичане в этом веке. Последняя работа Редгрейв в кино— создание образа Айседоры Дункан в фильме об этой знаменитой балерине. Симпатии зрителей к молодой актрисе возросли еще более после ее неоднократных выступлений в защиту мира и демократии. Так, в ходе недавнего интервью для Итальянского телевидения Ванесса вместо того, чтобы рассказывать о своем участии в фильме «Фотоувеличение», перевела разговор на войну во Вьетнаме, решительно осудив американских захватчиков и чинимые ими зверства (это интервью, разумеется, по телевидению не передавалось).

●

Известный вокальный квартет «Биттлз» дважды уже снимался в фильмах («Вечер трудного дня» и «На помощь!»). Ныне «биттлы», которые сами пишут музыку и слова своих песен, решили выступить и в качестве режиссеров. Они поставили телефильм «Волшебное таинственное путешествие», премьера которого состоялась по сети Би-би-си. Однако телефильм вызвал поток возмущенных писем зрителей и суровые рецензии в печати. В нем описывается туристская поездка в автобусе, пассажиры которого под аккомпанемент песенок «биттлов» время от времени уносятся на крыльях фантазии из реальной действительности. «Если бы это были не «Биттлз»,— пишет газета «Дейли мирор», —даже торговец зубной пастой не остался бы смотреть это абсолютно хаотическое зрелище».

Рецензент газеты «Сан» столь же суров: «Мне очень жаль, но это было бесконечно скучно». «Дейли мейл» пишет, что фильм «биттлов» является свидетельством их эгоцентризма и самолюбования. Автор рецензии в «Дейли экспресс» вторит: «Я не помню, чтобы когда-нибудь в жизни видел что-либо подобное. Такое впечатление, что этот час бессмысленности и дурного вкуса—порождение такого опыта в области зрелищ, который мог бы иметь какой-нибудь бакалейщик».

Несмотря на это, телефильм продолжает демонстрироваться в Англии и продан за астрономическую сумму за границу, в частности в США и Италию.

Печать отмечает, что прежние фильмы «биттлов» (поставленные Ричардом

Лестером) заслуженно пользовались огромным успехом и у критики и у зрителей.

●

Борис Карлов — актер, создавший достопамятую роль Франкенштейна,— не оставляет своего излюбленного жанра фильмов ужасов. Он снимается в Лондоне в кинокартине «Дом ведьмы», которую ставит режиссер М. Ривз.

Болгария

«Случай Пенлеве» — дебют в игровом кинематографе молодого документалиста Георгия Стоянова. В трех новеллах этого фильма режиссер хочет не только в острой сатирической форме показать порядки, существовавшие в царской Болгарии, но и исследовать, как «примирение с фальшью и бессмысленностью очень легко превращается в неспособность к сопротивлению, приводит человека в определенной ситуации в объятия фашизма».

В главных ролях снимаются Наум Шопов, Константин Коцев, Стоян Гыдев, Васил Вачев.

●

Сценарий еще одной сатирической комедии — «Кит» — написан специально для народного артиста Георгия Калоянчева. Он играет начальника рыбоуправления, под руководством которого маленькая килька превращается в громадного кита — первого кита на Черном море. Эту направленную против подхалимов, жуликов и охваченных манией величия чинуш комедию ставит на студии в Софии режиссер Петр Василев.

Георгий Калоянчев в фильме «Кит»



●

Журнал «Фильмови новини» начинает дискуссию о новой режиссерской смене. И хотя в заголовке публикуемых материалов— «Идет ли новая смена?»— звучит нотка неуверенности, однако редакционная статья, открывающая дискуссию, эту неопределенность снимает, уточняя, что это будет разговор о «надеждах и ожиданиях», то есть своего рода творческий наказ поколению, которое уже приходит на съемочные площадки.

Первыми слово в дискуссии взяли главный редактор сценарного отдела Студии художественных фильмов Тодор Монов и член редколлегии журнала «Киноизкуство» Христо Берберов. И вполне естественно, что, говоря о будущем, оба автора основную часть своих статей посвящают нынешнему положению в болгарском кино. «Начиная с 1970 года,— пишет Тодор Монов,— мы будем производить 20 и больше игровых картин в год. Если оптимистически предположить, что средняя продуктивность режиссера — один фильм в два года, следовательно, нам нужно хотя бы 40 режиссеров. Теперь же студия имеет договора с 21 режиссером. Из этого видно, что недостаточно само количество, если даже оставить в стороне вопрос о реальном творческом обеспечении этого количества». В связи с этим — по Тодору Монову — проблемой номер один болгарского кино становится не сценарный голод, о котором так любит писать пресса, а именно нехватка талантливых режиссеров. «Если у нас даже будет 14 великолепных сценариев, то все равно не появится 14 великолепных фильмов».

Основным положением статьи Христо Берберова является «закон десятилетий»: каждое десятилетие, говорит он, характеризуется приходом нового поколения кинохудожников. В настоящее время творческое лицо болгарского кинематографа определяют те люди, которые «стартовали» в пятидесятые годы, но наибольшего успеха добились те из них, кто постоянно сотрудничали с кинематографистами более опытными. Следовательно, наиболее надежный рецепт на будущее (правило, из которого, естественно, могут быть исключения) — это сотрудничество поколений.

Венгрия

Венгерские кинематографисты развивают сотрудничество с иностранными коллегами, в частности с представителями австрийских и западногерманских кинофирм. Мюнхенская фирма «Рапидфильм» закончила съемки в Венгрии приключенческого фильма, действие которого происходит во время войны 1806 года. Это новая версия немецкого звукового фильма «Последняя рота».

Режиссер Фриц Умгельтер ведет съемки в Венгрии фильма «Башня преступлений» по роману Дюма, действие которого развертывается во Франции XVI века. Вторично

приехал в Венгрию австрийский режиссер Франц Антель, ранее снявший здесь фильм «Сюзанна». Американский режиссер Джон Франкенхаймер ведет в Будапеште съемки фильма «Человек из Киева» с Дирком Богардом в главной роли.

●

Более сорока раз издан только на венгерском языке роман Ференца Мольнара «Мальчики с улицы Пал». Написанный шестьдесят лет назад, роман с любовью и грустью рассказывал о нелегкой судьбе детей большого города.

Интересна кинематографическая судьба романа Мольнара. Впервые он был экранизирован в 1917 году режиссером Белой Балогом. Через семь лет Балог снова ставит «Мальчиков с улицы Пал» с участием в главной роли Дьёрдя Фараго — в будущем одного из крупнейших пианистов мира, погибшего в 1944 году в нацистском концлагере. Две экранизации романа были осуществлены за рубежами Венгрии — одна в 1934 году в Голливуде (режиссер Фрэнк Борзейдж), другая — в Италии (режиссер Марио Моничелли).

Над новой, пятой по счету экранизацией «Мальчиков» работает крупнейший венгерский режиссер Золтан Фабри. Он же написал сценарий будущей картины, ставящейся в копродукции с одной из американских фирм, которой Мольнар продал в свое время право на экранизацию романа.

ГДР

Роман Иоганнеса Р. Бехера «Прощание» экранизирует на студии ДЕФА режиссер Эгон Гюнтер по сценарию, написанному им совместно с Гюнтером Кунертом. Снимает фильм оператор Гюнтер Марчинковский, музыку пишет Поль Дессау. На главную роль приглашен студент актерской школы в Берлине Ганс-Йоахим Шпитцер.

●

Режиссерским дебютом Ганса Кратцерта, окончившего Высшую киношколу в Бабельсберге, будет детективный фильм «Убийство в понедельник».

В фильме снимаются Эберхард Эше, Герберт Кёфер, Ангелика Валлер и польская актриса Барбара Брыльска.

Дания

Датские кинематографисты поставили комедию по новелле Марка Твена. Фильм носит название «Это не апельсины — это лошадь». Сюжет его следующий: трое молодых художников убеждены в своей талантливости, однако не находят признания. Они должны создать нечто «сверхнеобычное», чтобы прославиться. И они создают это «нечто невероятное».

В главных ролях снимались Мортен Грунвальд, Еспер Лангберг, Вилли Ратнов, Хелле Херц и Юди Грингер.

●

Датский кинематографический институт добился от одной из кинофирм ассигнований в сумме 400 тысяч долларов на постановку нового фильма режиссером Карлом Теодором Дрейером. Эта лента должна явиться осуществлением замысла, который Дрейер вынашивает уже много лет: поставить фильм о жизни Христа. Это произведение, по словам режиссера, будет носить открыто полемический характер в отношении всех существующих фильмов о Христе.

Испания

«Я вернусь в кино, но не возвращусь больше в Италию»,— заявила киноактриса Лючия Бозе в одном из своих последних интервью, раздраженная разными сплетнями, появившимися в итальянской печати после ее недолгого пребывания на родине. Бозе уже много лет живет под Мадридом со своим мужем — знаменитым в недавнем прошлом тореадором Домингином — и тремя детьми. По словам актрисы, после десятилетнего перерыва она будет сниматься в главной роли в фильме, который ставит испанский режиссер Педро Портабелла и который будет сниматься в Испании.

Италия

В городке Эсте состоялось присуждение премий кинематографическим и телевизионным документальным фильмам, участвовавшим в VIII конкурсе на соискание «Премии Холмов» («Премио деи Колли»). Главной премии — «Золотая медуза» — удостоен документальный фильм Анджело Кампанеллы «Человек, которого надо спасти», посвященный положению рабочих на заводах ФИАТ в Турине и в свое время вызвавший яростные протесты со стороны администрации этой монополии. Второй премией — «Серебряная медуза» — награжден фильм «Бандиты в Барбадже» Джузеппе Феррары (мы знаем имя этого режиссера как автора киноведческой работы о неореализме), в котором по-

вествуется о бандитизме на острове Сардиния — одном из самых отсталых и нищих районов Италии. Фильм создан на основе репортажа журналиста Артуро Джисмонди, печатавшегося в газете «Паэзе сера». «Золотую медаль президента Республики» получил фильм «Молодые люди из Оллолаи» Винченцо Гамны, а «Премию города Эсте»—фильм режиссера Лино Дель Фра «Как волшебные огни фейерверка». Первый из них посвящен положению молодежи и ее проблемам, второй—итальянским битникам. Сообщая о результатах этого интересного фестиваля, прогрессивная печать отмечает социальный, гражданственный характер большинства показанных на нем документальных фильмов, особенно «Человека, которого надо спасти», смело разоблачающего систему эксплуатации и преследований рабочих, существующую на итальянских предприятиях.



Видный актер театра и кино Джино Черви воплотил на экранах кинематографа и телевидения «итальянский вариант» образа популярного героя романов Жоржа Сименона инспектора Мегрэ

●

Режиссер Франческо Рози — постановщик фильмов «Руки над городом» и «Момент истины» — посетил Кубу, где имел плодотворные встречи с работниками молодой кубинской кинематографии. Гаванские газеты публикуют интервью с прогрессивным итальянским режиссером, отчет о большой его пресс-конференции. «Меня больше всего интересуют не город и не его архитектура и урбанистические проблемы,— сказал Рози.— Меня больше всего интересует то, что делается здесь для молодежи, и то, что делается со стороны самой молодежи. Я вижу здесь энтузиазм, надежду, порыв, которые, как мне кажется, должны зажечь всякого наблюдателя, если он не лишен способности чувствовать и воспринимать. Мое впечатление, что этот порыв должен принести свои результаты, и если вы добьетесь успехов, это будут также и мои успехи, успехи всего мира». Римские газеты не исключают того, что поездка Рози приведет к сотрудничеству между ним и кубинскими кинематографистами. Одновременно газеты сообщают о намерении популярного молодого актера Томаса Милиана (исполнителя главных ролей в «Они шли за солдатами» Дзурлини и «Равнодушных» Мазелли), выходца с Кубы, живущего в Риме и снимающегося преимущественно в итальянских фильмах, возвратиться на родину и воплотить образ погибшего революционера Че Гевары в посвященном ему фильме.

●

«С несколькими своими друзьями я решил написать сценарий фильма о Греции,— заявил в печати режиссер Уго Грегоретти — постановщик фильма об итальянской молодежи «Новые ангелы» и сатирической комедии «Омикрон». — О Греции полковника Патакоса, королевы Фредерики и короля Константина, государственного переворота, подготовленного согласно тому, что было усвоено на скамьях военных учебных заведений Северо-Атлантического блока, Греции концлагерей и особых трибуналов, самых богатых в

Европе финансистов и самых бедных в Европе крестьян — одним словом, о фашистской Греции, которую мы все знаем». Персонажами фильма будут полковники, члены королевской семьи, судьи, полицейские, епископы, люди, подвергающиеся политическим преследованиям, и греческий народ. «Речь идет о сатирическом фильме,— добавляет режиссер.— Образцом для нас является чаплинский «Диктатор».

●

Президент Итальянской республики Дж. Сарагат принял в Квиринальском дворце в Риме группу кинематографистов, удостоенных ежегодных премий «Давид» работы Донателло». В числе получивших эту премию, которая присуждается на кинофестивале в Таормине,— актриса Джульетта Мазина (за участие в фильме «Джульетта и духи»), актриса Розанна Скьяффино (за фильм «Мандрагора»), актеры Альберто Сорди и Витторио Гассман, первый за участие в им же поставленном фильме «Лондонский туман», второй — за фильм «Тигр», а также Уго Тоньяцци—за исполнение главной роли в фильме «Аморальный». Из режиссеров премий удостоены Луиджи Коменчини и вместе с ним — двое маленьких исполнителей главных ролей в его последнем фильме о детях «Непонятый» и Алессандро Блазетти за фильм «Я, я, я... и остальные».

●

Идет подготовка к съемкам большого приключенческого фильма, дело в котором происходит в начале прошлого века на островах Карибского моря. Ставит фильм режиссер Джилло Понтекорво, постановщик «Битвы за Алжир» — ленты, удостоенной в 1966 году главной премии на Венецианском фестивале и имевшей успех во всем мире. По словам режиссера, в новом фильме будут переплетаться антиколониалистские, социальные, исторические мотивы, и вместе с тем это будет занимательный приключенческий фильм в духе Стивенсона или Конрада. В качестве исполнителей главных ролей намечено пригласить Ланкастера и Пуатье. В работе над сценарием вместе с режиссером участвует его постоянный помощник —писатель Франко Солинас, в содружестве с которым он создал все свои прежние фильмы, в частности фильм «Большая голубая дорога», поставленный по повести Солинаса «Скуарчо», знакомой советским читателям.

●

Режиссер Карло Лидзани, работающий в последнее время в жанре детектива, ставит фильм «Милан во власти гангстеров». «Мой новый фильм не будет спекуляцией на трагических фактах полицейской хроники, в действительности недавно произошедших в Милане», — заявил Лидзани в одном из интервью, имея в виду серию вооруженных ограблений банков и уличных перестрелок между бандитами и полицией, в которых нашли смерть случайные прохожие. Цель

Кадр из фильма о семерых братьях-партизанах «Братья Черви», который снимает итальянский режиссер Джанни Пуччини



фильма, по словам режиссера, в том, чтобы вскрыть причины преступности, охватившей север Италии, и призвать к сплоченной и активной борьбе с ней всех честных и смелых людей. «Я хочу поставить свой фильм о людях, дающих отпор преступникам, а не о бандитах»,— уточняет Лидзани.

Герои фильма — четверо гангстеров-иностранцев, которые руководят из роскошной квартиры в центре Милана продажей наркотиков, игорными домами, проституцией и навязывают свое «покровительство» увеселительным заведениям. Их преступная деятельность не ограничивается Миланом — они связаны и с бандитами на Сардинии, участвуя в убийствах, ограблениях, похищениях.

Другая работа Лидзани — фильм «Смерть в Донго», как бы продолжающий его «Веронский процесс». Это будет произведение в жанре «исторической реконструкции», документально точно воспроизводящее подлинные события — последние трое суток — с 25 по 28 апреля 1945 года — жизни Бенито Муссолини, захваченного и расстрелянного итальянскими партизанами в местечке Донго. На роль Муссолини режиссер пригласил американского актера Марлона Брандо.

●

Газеты публикуют открытое письмо нескольких общественных организаций, объединяющих участников итальянского движения Сопротивления и борцов против фашизма, в котором выражается протест против действий христианско-демократических властей, воспрепятствовавших показу на последнем ежегодном кинофестивале Сопротивления в г. Кунео документального фильма «Далеко от Вьетнама», разоблачающего злодеяния американской военщины.

Кения, Танзания

Кинофирмы Танзании и Кении «ТФС» и «КФС» заключили соглашение о сотрудничестве в области развития кинематографии в Восточной Африке. В частности, впредь они совместно будут принимать решения о покупке и прокате иностранных фильмов независимо от того, в какой стране фильм произведен и где демонстрировался впервые.

Ливан

В Бейруте в Межарабском центре кино и телевидения состоялся пятый «круглый стол» на тему «Театр, кино, телевидение, радио в сегодняшней арабской культуре». В заседаниях «круглого стола» участвовали официальные представители Алжира, Объединенной Арабской Республики, Сирии, Ирака, Ливана, Судана, Туниса, Иордании, Марокко, Саудовской Аравии, а также представитель ЮНЕСКО — руководитель отдела литературы и искусства Энрико Фулькиньони, представители некоторых неправительственных организаций. В числе наблюдателей и гостей «круглого стола» были деятели культуры из Франции, Италии, Польши и всех арабских стран. В течение пяти дней работы совещания были заслушаны и обсуждены доклады, сообщения, выступления о положении театра, кино, телевидения и радио в арабских странах и принят ряд конкретных рекомендаций, направленных к всестороннему их развитию и координации усилий арабских стран в этой области культуры и искусства.

Проблем развития кинематографии касались доклады «Роль киноклубов в развивающихся странах», «Прокат фильмов в арабских странах и его влияние на кинопроизводство этих стран», «Влияние театра на сценарий и диалог в арабском кино», «Тенденции арабского кино в последние три года», «Радио, телевидение, кино и театр в Саудовской Аравии». В области кино принятые рекомендации предусматривают ассигнования правительствами арабских стран необходимых сумм «на производство фильмов высокого художественного качества» и меры, направленные к воспитанию художественного вкуса зрителей и кинолюбителей — организацию сети киноклубов, передвижных киноустановок, создание фильмотек, показ по телевидению классики мирового кино, введение преподавания эстетики, кинематографической и телевизионной культуры на всех уровнях обучения молодежи. «Круглый стол» рекомендовал правительствам арабских стран посылать лучшие произведения своего киноискусства и делегации кинорежиссеров и актеров на международные кинофестивали, а также поощрять проведение в своих странах международных кинофестивалей. В частности, участники «круглого стола» призвали оказать всемерную поддержку проведению международного кинофестиваля «Кинематографические дни Карфагена», в котором участвуют африканские и средиземноморские страны.

Монако

В княжестве Монако объявлено о проведении международных «киновстреч». Тема нового фестиваля — «Кино и цивилизация». В Монте-Карло будет показано 10 фильмов, ранее не демонстрировавшихся или если и показывавшихся, то не в коммерческих целях, которые «являются свидетельствами современной цивилизации и культуры и дадут возможность участвующим в фестивале кинематографистам и литераторам подвергнуть анализу современное общество». В числе фильмов, присланных в Монте-Карло,— фильм итальянских режиссеров братьев Тавиани «Мятежники».

Польша

«Поколение — 1968» — так называет журнал «Фильм» нескольких выпускников Лодзинской киношколы, стоящих на пороге дебюта в игровом кино. «Киноискусство,— утверждает автор статьи,— если оно развивается или хотя бы хочет только существовать, не может обойтись без притока новых сил». Автор вспоминает поколение пятидесятых годов — Вайду, Мунка, Хаса, Хмелевского, Куца, Ленартовича, принесших польскому кино мировую славу, и усматривает причины «недомоганий» польского кино последних лет в слабом, а временами сомнительном притоке молодых сил. «Правда, появились Сколимовский и Клюба, два дебютанта, которые бесспорно внесли в польское кино новые ценности, но появились и молодые кинематографисты, которые, исключая сам факт создания фильма, ничего больше не сделали и, видимо, сделать не хотели». Сейчас положение изменяется: в художественное кино приходят новые люди. То, что они сделали — в киношколе, в коротком метраже, на телевидении, в драматургии,— указывает на то, что они составляют ценный капитал. Журнал представляет среди них Анджея Бжозовского, автора одного из самых известных документальных фильмов последних лет «Это яйцо», ассистента Кавалеровича, Мунка и Вайды. Сейчас он закончил работу над экранизацией книги Зофьи Налковской «Медальоны», составляющей вместе с мультипликационным лагерным инструктажем для эсэсовцев и телевизионной новеллой «У железнодорожного полотна» одно целое. Второй дебютант — оператор, режиссер и сценарист Анджей Костенко — закончил операторский факультет киношколы, работал на съемках «Любви двадцатилетних», «Гангстеров и филантропов» и «Пепла», был ассистентом режиссера на фильме «Нож в воде», соавтором сценариев фильмов Сколимовского «Барьер» и «Старт», оператором полнометражного дебюта Витольда Лещинского «Жизнь Матфея».

Этот фильм Лещинского польская критика считает одним из самых значительных явлений национального кино последних лет. Лещинский, закончивший сначала звукооператорское отделение киношколы, затем операторское и только после этого — режиссерское, работал на польских рыболовных судах в Норвегии, где познакомился с творчеством крупнейшего норвежского писателя Весаса, книга которого «Птицы» легла в основу фильма «Жизнь Матфея». Далее журнал называет имя Марека Пивовского, школьные этюды которого — «Мухобой» и «Увертюра» — обратили внимание профессионалов и критики. Наиболее сильной стороной творчества Пивовского автор статьи считает поразительное соединение документализма и условности, оригинальный саркастический, местами даже горький юмор и внимание к атмосфере будней, к парадоксальным противоречиям современности. Близок Пивовскому и другой выпускник Лодзинской школы Войцех Соляж, в прошлом журналист, автор текстов и режиссер сатирического студенческого театра в Варшаве. Одной из существенных черт представителей «поколения — 1968», по мнению журнала, является то, что они приходят в режиссуру, уже имея за плечами серьезный творческий и жизненный путь. Так, Кшиштоф Занусси закончил физический факультет Варшавского университета и до поступления в киношколу снял одиннадцать любительских фильмов, девять из которых были награждены на международных фестивалях. Его дипломная работа «Смерть провинциала» была удостоена в прошлом году одного из главных призов Международного кинофестиваля в Мангейме. Сейчас Занусси заканчивает художественный фильм для телевидения «Лицом к лицу», в котором анализирует одиночество человека перед лицом опасности. Столь же серьезный жизненный путь прошел и еще один представитель поколения — Анджей Жулавский. Выпускник парижского ИДЭК, автор двух романов (один из них называется «Кино»), нескольких сценариев, публицист и кинокритик, он работал ассистентом Ле

Шануа, Вайды, Анатоля Литвака, снял для телевидения два фильма из цикла «Мирова классика»: «Песнь торжествующей любви» по Тургеневу и «Павончелло» по Жеромскому. «Если только в благоприятствующей атмосфере им удастся реализовать свои планы, быть может, это поколение — 1968 спровоцирует в польском кино подлинное движение»,— заключает журнал представление начинающих кинематографистов.

●

Союз польских учителей во время отпуска преподавателей сельских школ организовал для них в Варшаве просмотры лучших фильмов последних лет и лекции о формах и методах использования кино в работе с молодежью. Среди картин, с которыми познакомились учителя,— «Красная пустыня», «8½» (Италия), «Барьер», «Контрибуция» (Польша), «В прошлом году в Мариенбаде», «Альфавиль» (Франция), «Мне двадцать лет», «Первый учитель» (СССР).

●

В более чем сорокалетнюю историю «Броненосца «Потемкина» за границей, до сих пор состоявшую из триумфальных просмотров и запретительных вердиктов цензуры, самый, видимо, неожиданный эпизод вписан в прошлом году — фильм Эйзенштейна стал основой для балета. В интервью журналу «Экран» известный польский театральный деятель Ежи Афанасьев сообщил, что из «нескольких десятков страниц сценария пантомимы событий», в которых он изложил основные сюжетные узлы фильма, «возникла сгущенная схема фабульной партитуры, приспособленной к требованиям балета»; что к этой схеме «очень интересную и современную музыку» написал Юлиуш Луцюк, талантливый краковский композитор; танцы поставит хореограф Балтийской оперы Янина Яжинувна Собчак, известная своей «страстью к поискам новых балетных форм» и в течение ряда лет формирующая и воспитывающая свою балетную труппу—«современную в полном значении этого слова».

Из теоретических рассуждений Афанасьева о сущности балетного зрелища, о выразительных функциях жеста и пантомимы трудно заключить, какие именно стороны привели автора к мысли о возможности хореографической интерпретации данной темы. Частичный ответ на этот вопрос можно найти в словах Афанасьева: «Броненосец «Потемкин»— это сублимация стиля Эйзенштейна, соединение документа с оперным размахом, лавина событий, сконструированная как греческая трагедия и производящая незабываемое впечатление». Эхо этого эстетического переживания звучит и в сценарии балета, задуманного как «поэтическая импрессия на документальные темы». Еще более зримо воздействие хроникальной фактуры кинокартины в тех моментах, когда Афанасьев говорит о конкретных решениях отдельных тем своего произведения: «В связи со спецификой балета героем является не только масса, но и солисты. Рядом с матросом Вакулинчуком, подлинной исторической фигурой, появляется и женщина. Может быть, одна из толпы. Противопоставления вроде «матросы и офицеры» или «народ и защитники царя» трактуются и реалистически и символически».

Румыния

Три режиссера — Ион Попеску-Гопо, Михай Якоб и Хориа Попеску — снимают музыкальный фильм «Бухарест глазами...». Он будет состоять из трех новелл: «Мой город» (режиссер Попеску-Гопо), «Зимние сказки» (Якоб) и «Вынужденная посадка» (Попеску).

●

Успех у румынских зрителей фильма «Гайдуки» вдохновил его постановщика Дину Коча на создание еще двух картин из «гайдуцкой жизни» XVIII века. Работа над этими фильмами — «Похищение девушки» и «Месть гайдуков — идет одновременно, снимаются в них актеры, участвовавшие в «Гайдуках»,—Эманоил Петруц (Амза), Марга Барбу (Аница).

США

Кинокритики Нью-Йорка признали лучшим фильмом, вышедшим в 1967 году на английском языке, фильм режиссера Джюисона «В душной южной ночи», а участвовавшего в нем Рода Стайгера — лучшим актером года. Лучшей актрисой года признана английская актриса Эдит Эванс, исполнительница главной роли в фильме «Шептуны». Среди режиссеров выбор критиков пал на Майка Николса — постановщика фильма «Дипломированные». Из иностранных режиссеров лучшим режиссером года назван Ален Рене («Война окончена»). Всего на несколько голосов меньше получил итальянский режиссер Джилло Понтекорво — постановщик фильма «Битва за Алжир».

Кинорецензент газеты «Нью-Йорк таймс» Босли Краутер, считающийся

в некотором роде патриархом американской кинокритики, в свою очередь назвал 10 «своих» лучших фильмов года: четыре американских и шесть иностранных, в том числе «В душной южной ночи», «Хладнокровное убийство» (США), «Война окончена» (Франция), «Улисс» (Англия), «Отец» (Венгрия) и «Поезда под особым наблюдением» (Чехословакия).

●

Режиссер Стэнли Кубрик заканчивает съемки фантастического фильма «Одиссей в космосе». Производство этой ленты стоило 10 миллионов долларов — съемки фильма очень затянулись, и стоимость их оказалась намного больше предусмотренного, что доставило известные финансовые трудности ставящей его фирме «Метро-Голдвин-Майер».

●

Американская цензура продолжает преследование «свободного кино». В Нью-Йорке представители цензуры посетили четыре зала так называемого «художественного кинематографа» в Бруклине и конфисковали несколько авангардистских лент. Авторы этих фильмов (десять человек) и актриса Мэри Брент, снимавшаяся в одном из них, обвиняются в оскорблении морали. Районный прокурор Бруклина заявил, что он озабочен чрезмерным обилием в этих лентах «показа обнаженного тела, греховных отношений, гомосексуализма, кровосмешения — и это все при отсутствии художественной ценности и лишь для того, чтобы возбудить самые низкие инстинкты».

Режиссеры, сценаристы и кинокритики, однако, считают гонения на эти авангардистские кинопроизведения ничем не оправданным нарушением свободы художественного творчества. В одном из их заявлений говорится: «Эротизм и показ обнаженного тела являются элементами, к которым в этих фильмах мы прибегли единственно лишь в художественных целях и в качестве свидетельства нашей цивилизации».

Турция

Одна из влиятельных турецких газет «Джумхуриет» опубликовала статью, в которой приводит высказывания ведущих турецких режиссеров и продюсеров о положении современной кинематографии Турции. «Мы делаем фильмы, как на заводе гвозди. Мы ежегодно выпускаем так много фильмов, что из 20 лишь только один фильм является хорошим»,— так высказался один из режиссеров.

В этом году в Турции действительно продолжается погоня за количеством выпущенных фильмов. За первую половину прошлого года было выпущено более ста картин, многие из которых стоят на низком художественном уровне. Ведущие мастера турецкого кино в целях улучшения положения национальной кинематографии высказываются за увеличение финансовых субсидий со стороны правительства, за принятие специального закона о кинематографии. В их числе газета называет таких мастеров турецкой кинематографии, как Халит Рефиг, Атыф Ылмаз, Метин Ерксан, Хульки Санер, Осман Седен и другие видные режиссеры.

Франция

Режиссер - документалист Фредерик Россиф, приурочивший к пятидесятилетию Октября создание своего монтажного фильма «Октябрьская революция», посвятил славному юбилею и свою следующую работу: озвучил и снабдил комментарием на французском языке фильм В. Пудовкина «Конец Санкт-Петербурга». По свидетельству печати, Россиф добился прекрасного результата: звуковая дорожка фильма полностью соответствует пудовкинскому ритму монтажа. Заглавные «титры» и комментарии звучат из-за кадра. Газеты выражают надежду, что озвученный фильм Пудовкина будет теперь демонстрироваться во Франции не только в кинотеатрах «лучших фильмов», но войдет и в обычную сеть проката.

●

«Я не знаю, как долго мне будет позволено ставить фильмы, которые я хочу ставить, и поэтому стремлюсь воспользоваться благоприятными обстоятельствами. Для книг еще всегда найдется время»,— заявил французский писатель — глава школы «нового романа» Ален Роб-Грийе, приехавший в Рим на неофициальные просмотры своего фильма «Трансъевропейский экспресс». Этот фильм — второй, поставленный писателем-режиссером, автором сценария нашумевшего фильма Алена Рене «В прошлом году в Мариенбаде». В беседе с Аджео Савиоли — кинокритиком газеты «Унита» — Роб-Грийе высказал мысль о том, что уроки Брехта должны быть использованы не только в современном театре, но и в кино. Нуж-





Кадры из нового фильма Жан-Люка Годара «Уик-энд»

но разрушить «реалистическую иллюзию», сказал Роб-Грийе, те, кто перед нами играет,— не персонажи, а именно актеры. Отсюда его восхищение фильмами Годара и Рене (за исключением фильма «Война окончена»). Другой драматург, оказавший влияние на Роб-Грийе, по его словам, это Луиджи Пиранделло, который предвосхитил в своих произведениях многие темы и проблемы современной жизни. «Сейчас я собираюсь начать работать над пьесой и думаю, что она будет сильно отражать влияние Пиранделло... Пиранделло — это отрицание буржуазного театра, пожалуй, также и в политическом смысле!..»

Рассказывая о своем новом — третьем — фильме «Человек, который лжет», писатель-режиссер подчеркнул воздействие пьесы Пиранделло «Генрих IV», но сказал, что в нем есть нечто и от Стриндберга и от пушкинского «Бориса Годунова», а также от «Дон-Жуана», однако не Мольера, а скорее Кьеркегора.

Фильм «Человек, который лжет» — совместного франко-чехословацкого производства, съемки велись в Словакии и только недавно закончились («Я очень быстро снимаю и очень долго монтирую фильмы»,— сказал Роб-Грийе.)

В фильме рассказывается об одном человеке, выдумавшем свое прошлое в годы Сопротивления. Главную роль играет Жан-Луи Трентиньян; вместе с французскими в фильме снимались чехословацкие актеры.

В конце беседы Роб-Грийе высказался против проникновения американского влияния в западноевропейское кино и театр. Эта позиция Роб-Грийе объясняет высказанные им в первых словах беседы опасения относительно того, что ему «не будет позволено» ставить фильмы, которые он хочет. Пока же писатель-режиссер борется с итальянской цензурой, которая сочла аморальными две сцены из «Трансъевропейского экспресса» и вырезала их из фильма. Это и является главной причиной его приезда в Рим.

●

Полтора миллиарда франков кассового сбора, более половины которого приходится на долю французских фильмов,— сумма, которая, казалось бы, должна свидетельствовать о благополучном положении кино Франции. Однако в действительности оно переживает ныне серьезные трудности: число проданных билетов в прошлом году по сравнению с 1966 годом сократилось почти на 10 процентов, а государственные налоги возросли настолько, что угрожают кинопроизводству. Французской кинопродукции все труднее противостоять натиску зрелищных американских фильмов. Единственный путь спасения многие деятели французского кино видят в совместном производстве фильмов с другими европейскими странами.

В качестве первого конкретного проекта в этом направлении называют постановку грандиозного «боевика» — исторического фильма «Карл Великий», который ставит Жан Деллануа. Как правило, крупные французские продюсеры ныне соглашаются финансировать только так называемые «коммерческие» кинофильмы, и поэтому большинство новых лент носит преимущественно развлекательный характер.

Как сообщают газеты, группа молодых режиссеров решила, чтобы дать отпор этой все усиливающейся коммерциализации французского кино, вложить собственные средства в производство фильмов, которые стояли бы на более высоком художественном уровне. Так, Клод Лелуш с этой целью основал фирму «Дом кино», в этом же направлении действуют режиссеры Робер Энрико, Жак-Габриэль Альбикокко и Филипп Де Брока. К их начинанию проявляют интерес также и ведающие кино официальные органы, ибо появляется возможность использовать некоторые субсидии, предназначаемые начинающим ре-

жиссерам, ставящим подлинно художественные фильмы.

●

Знаменитый персонаж французских комиксов петушок Астерикс (о его популярности у французов свидетельствует хотя бы то, что первый искусственный спутник, запущенный два года назад Францией, назывался «Астерикс») перешел с журнальных страниц на экран. Кукольный фильм о приключениях смелого петушка, который доблестно сражается против древних римлян, с огромным успехом демонстрируется в трех парижских кинотеатрах, и за первую неделю его просмотрело 100 тысяч зрителей — почти вдвое больше, чем обычно присутствует в течение недели на фильмах об «агенте 007» Джеймсе Бонде. «Астерикс побил 007», — пишут газеты. Этот успех авторы статей объясняют, во-первых, тем, что галльский петушок Астерикс отвечает патриотическому духу и давно вошел в повседневную жизнь французов, а во-вторых — чрезвычайно широкой рекламой. Например, в тех кинотеатрах, где демонстрируется фильм «Петушок Астерикс», детей угощают такими же сладостями и «волшебным» фруктовым соком, которыми укрепляет свои силы мужественный петушок.

●

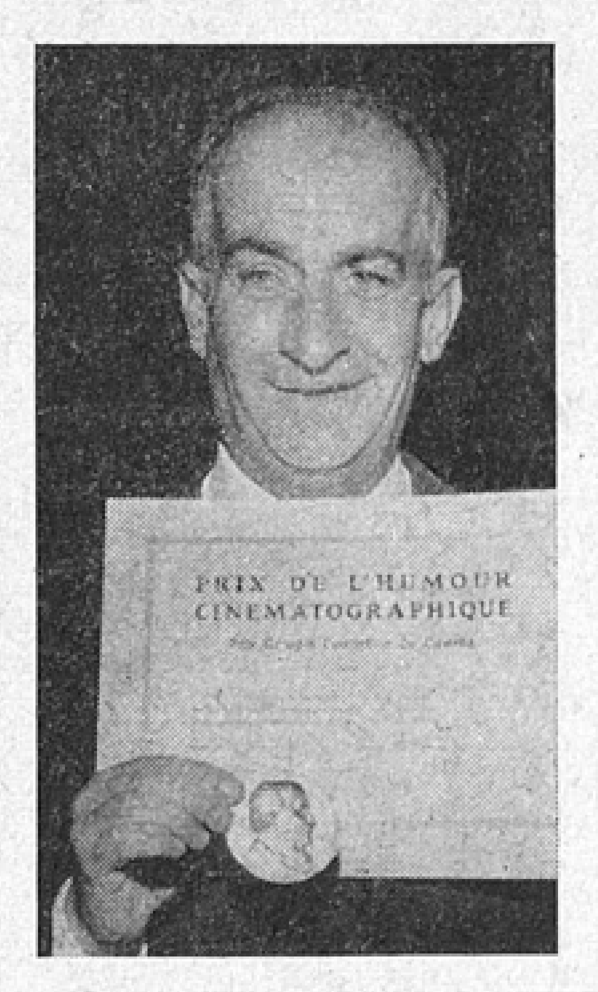
Режиссер Кристиан-Жак ставит фильм о жизни адмирала Нельсона. Роль леди Гамильтон будет исполнять Мишель Мерсье. Как указывают газеты, речь идет, по существу, о «новом издании» знаменитого фильма с участием Вивьен Ли и Лоренса Оливье.

●

«Одно из самых моих больших желаний — иметь возможность поставить фильм, в котором бы одновременно снималось все семейство Фонда, то есть моя жена Джейн, ее брат Питер и отец Генри», — недавно заявил режиссер Роже Вадим, ныне также принадлежащий к «династии» Фонда. Вадим активно претворяет свое желание в жизнь: в эпизоде, который он ставит в фильме «Три шага в бреду» и который называется «Метценгерштейн» (два других эпизода, составляющих этот фильм, ставят, как известно, Феллини и Малль), снимаются Джейн и Генри Фонда. А Питер Фонда уже прибыл в Париж и совершенствуется во французском языке, не скрывая своего намерения «завоевать» западноевропейское кино. «Фильм, поставленный Вадимом, — сказал он, — может явиться успешным началом».

●

Луис Буньюэль ставит многосерийный телевизионный фильм, основанный на романе Даниэля Дефо «Робинзон Крузо». На роль Робинзона приглашен известный ирландский актер Дан О'Хэрли, до этого снимавшийся на студиях Голливуда.



Популярный французский комедийный киноактер Луи де Фюнес, известный советским зрителям по фильмам «Папа, мама, служанка и я», «Не пойман — не вор», «Фантомас» и другим, получил приз имени Жоржа Куртелина за 1967 год «За юмор в кинематографе», учрежденный в память видного французского комедиографа, одного из зачинателей современной французской комедии.
Приз присужден ему за участие в фильме режиссера Жана Жиро «Большие каникулы».
На снимке Луи де Фюнес с дипломом и медалью

ФРГ

Героиня фильма «Операция «Ангелочек», или Девственница из Бамберга», девятнадцатилетняя жительница Бамберга, отправляется в Мюнхен, чтобы там вкусить наконец все прелести той, «настоящей» жизни, которая так красочно и заманчиво изображается в комиксах и современных фильмах. История этой искательницы приключений, занятой лишь одной проблемой: «как бы мне избавиться от своей невинности?», — обещает стать из-за фривольности сюжета и использования забавных трюков «притягательным зрелищем». Таков первый художественный фильм Маррана Госова.

В работе над фильмом «Операция «Ангелочек» Госов стремится претворить в жизнь два основных требования, предъявляемых им к актерам и к кино в целом: «Кино — такой же массовый вид искусства, как ярмарочный

балаган или цирк. Я хочу, чтобы фильмы были насыщены юмором и развлекали... Для меня не существует разницы между актерами и неактерами. Для меня существуют только типажи. Самый идеальный вариант, когда профессиональный и образованный актер удовлетворяет этим требованиям, но это бывает редко».

В фильме Госова вместе с мюнхенской актрисой Гилой Вайтерсхаузен — исполнительницей главной женской роли — снимаются коммерсант Густль Аугустин и ветеринар Улли Кох.



Кадр из фильма «Язычники из Куммерова»

●

«Операция Сан-Пьетро» — так называется одна из последних совместных постановок Италии, Франции и Западной Германии. Режиссер картины — итальянец Лючио Фульчи. В ФРГ фильм выйдет под названием «Приключения кардинала Брауна». Это решенная в плане гротеска забавная история о похищении из Ватикана знаменитой скульптуры «Пиета». По сюжету фильм близок к известной итальянской кинокомедии «Операция «Святой Януарий», имевшей большой кассовый успех, и является как бы ее «вариантом».

В роли кардинала Брауна, организовавшего преследование шайки похитителей и с помощью семинаристов предотвратившего кражу, снялся Хайнц Рюман; его партнеры — американский актер Эдвард Робинсон, итальянец Ландо Будзанка и француз Жан-Клод Бриали. Действие фильма, насыщенного острокомедийными моментами, начинается в Неаполе, продолжается в Риме и заканчивается на борту грузового судна, куда, по замыслу гангстеров, должна была быть доставлена скульптура. Съемки картины производились преимущественно на натуре, в Риме и его окрестностях.

●

На экраны Западной Германии и ГДР почти одновременно вышел фильм «Язычники из Куммерова и их веселые проделки», поставленный на гамбургской студии «Нойе Реаль-фильм-продукцион» режиссером Вернером Якобсом.

Фильм «Язычники из Куммерова» — экранизация популярного в Германии романа Эма Велька, написанного им в 1937 году после трехлетнего заключения в концлагере Ораниенбург за антигеббельсовскую статью. И хотя романист не касается политики, его произведение гуманистично, наполнено юмором и любовью к простым людям — мекленбургским крестьянам и их детям.

Натурные съемки проходили на территории ГДР на острове Рюген. В создании фильма западногерманским кинематографистам оказала помощь студия ДЕФА.

Наряду с западногерманскими актерами Паулем Дальке, Фрицем Тильманом, Эрикой Фюрстенау и другими в фильме снимались и актеры из ГДР — Ирена Корб, Ганс Клеринг, Хорст Кубе, Ангела Бруннер.

Чехословакия

«Мы с молодых лет читали русских классиков и уважали их — Тургенев, Гоголь, Гончаров... Мы были на них воспитаны. А романтичность мне ближе всего. Теперь у нас вообще начинается возврат к романтическому» — эти слова не только творческое кредо художника, но конкретная программа действий режиссера Вацлава Кршки, экранизирующего «Вешние воды» Тургенева. Тонкий психологизм и лиричность тургеневского романа обретут, по мнению чехословацких журналистов, достойного интерпретатора в этом опытном режиссере, показавшем свои возможности образцовыми экранизациями глубоко поэтичных произведений писателя Франи Шрамека «Серебряный ветер» и «Месяц над рекой». Дмитрия Павловича Санина, русского дворянина и одинокого человека, вспоминающего самое

светлое чувство своей жизни — любовь к итальянке Джемме, сыграет популярный актер Вит Ольмер, забросивший ради этого портативную камеру кинодокументалиста, хотя критика уже стала его считать видной фигурой в чешском документальном кино.

●

Конец слухам о трениях между итальянской фирмой Карло Понти, участвовавшей в финансировании съемок нового фильма Милоша Формана «Гори, моя барышня...», и режиссером положил сам Форман в интервью, которое он дал еженедельнику «Фильмове а телевизни новины»: «Мой фильм Понти принимает таким, как он есть, однако для проката он кажется ему слишком коротким. Но мы не будем ничего менять, ни метра... Теперь мы думаем, чем бы его дополнить, чтобы все вместе составило программу такой длины, к какой привыкли не в кинотеатрах для серьезного зрителя, а в тех, где показывают фильмы, которые производит синьор Понти». Фильм действительно довольно короток — всего 2000 метров, длится он немногим больше часа и не может заполнить длинный, почти двухчасовый сеанс.

Пока продолжаются переговоры между Понти и Форманом, в городе Врхлаби, где с участием местного населения снималась картина, состоялась ее премьера. Вместе с создателями фильма на премьеру прибыла группа сотрудников центрального кинопроката в целях изучения реакции зрителей. Суждения жителей городка, по вполне понятным причинам следивших с особым вниманием за развитием событий на экране, оказались крайне противоречивыми, и среди них было довольно много нелестных для режиссера: «Неактеров мы не раз видели. Это уже неоригинально»; «В фильме нет действия...» и т. д. Однако в целом фильм прошел более чем удовлетворительно: «60 процентов участников проведенного опроса признали фильм очень хорошим и хорошим; 84 процента — заставил задуматься, развлек, взволновал, и только 18 процентов испытали скуку или остались равнодушными; 77 процентов зрителей хотели бы смотреть этот фильм несколько раз, и только 32 процента подчеркнули в анкетах рубрики слова «редко» или «вообще никогда».

Бóльшую, чем чехословацкая пресса, осведомленность относительно дальнейших творческих планов Формана проявил американский журнал «Варайети». Пражские газеты пишут о проектах и творческих замыслах режиссера, этот же журнал совершенно категорически и безапелляционно сообщил о подписании договора между Карло Понти и чехословацкими кинематографистами, первым плодом которого явится комедия Формана «Американцы идут»,— по словам режиссера, «на сюжет об американских туристах и чешских работниках сервиса».

●

Издающийся в Братиславе журнал «Фильм а дивадло» сообщает, что поэма Блока «Двенадцать» экранизирована в Словакии. Документалист Мирослав Горнак, в свободное от съемочной страды время увлекающийся музыкой, счастливо сочетал оба свои призвания, и в результате эпические стихи русского поэта превратились в «ораторию из 12 частей». Строфы Блока положены на музыку, и сольное пение, а порой — хоровое сопровождает снятую Горнаком черно-белую по тональности ораторию. Журнал досконально объясняет генезис этой гаммы — заснеженный Петроград, белая русская зима и черные фигурки революционеров, передвигающиеся по нетронутой плоскости снега. Отбирая исполнителей, режиссер заботился об их характерности, типажности, но для гармоничного слияния музыкально-поэтической стихии картины с изобразительным рядом необходима была строгая и точная ритмизация движений маленького отряда, и Горнак привлек к съемкам членов мадьярского танцевального ансамбля, а также воспользовался услугами профессионального хореографа.

Для съемок натуры группа выезжала в Ленинград, кадры на постоянно оживленной Дворцовой площади сняты благодаря помощи «Ленфильма».

●

Яромил Иреш — постановщик известной советским зрителям картины «Крик» («Первый крик»)— завершил работу над документальным фильмом «Игра в короли». В фильме воспроизводится один из старинных чешских народных обычаев.

●

В фильме Юрая Герца «Хромой дьявол», который сам режиссер определяет как музыкальный гротеск, дьявол является символом порока и соблазнов.

По ходу фильма дьяволу активно помогает дьяво-

лица Катерина — молодая словацкая актриса Ольга Шалагова, пытающаяся соблазнить героя фильма Гонзу. В прошлом году Шалагова с успехом выступила в комедии Станислава Барабаша «Танго для медведя», а сейчас снимается в детективе Андрея Летртиха «Зов демонов».

●

В пластике нового фильма Збынека Бриниха «Я, правосудие» как настойчивый рефрен повторяется мотив ограды, решетки, проволочной сетки, иногда перекрывающей весь кадр, иногда срезающей только часть видимой плоскости... Камера в своих прихотливых и как будто произвольных движениях постоянно наталкивается на эти строгие железные квадраты и ромбы и останавливается — подозрительная и нежеланная в мире, замкнутом оградой. Изоляция его непрочна — мельчайший поворот объектива, и этот мир властно захватывает весь кадр, мир зловещий и невероятный — маленький замок, превращенный в фальшивую клинику с фальшивыми пациентами — эсэсовцами, скрывающимися от правосудия, и их пленником — шестидесятилетним, пережившим крушение своего рейха фюрером.

«Дело не в сенсации в связи с появлением «живого» шестидесятилетнего Гитлера, совсем нет. ...Нам было ясно, что фильм должен иметь привлекательную оболочку — как многие лекарства,— чтобы тем глубже и незаметнее проникнуть в подсознание зрителя» —так объясняет выбор сюжета режиссер, заканчивающий этим фильмом трилогию, объединенную одним, незримым, но непрестанно действующим лицом — фашизмом: «Транспорт из рая», «...Пятый всадник — Страх» и вот теперь — «Я, правосудие». Вторую и третью части трилогии разделяют несколько лет и два фильма— психологическая драма «Созвездие девы» и «антибондиана» «Транзит Карлсбад». Формальные решения «Транзита» перешли и в новый фильм режиссера: как и там, в «Правосудии» парадоксальна исходная ситуация, достойная названия «фантастический эксперимент»; как и там, в «Правосудии» острота сюжета служит для выражения определенной философской идеи. Идея эта в картине рождается из столкновения трех сил: тех, которые хотят продолжать старое в «новом, не бросающемся в глаза, но тем более опасном обличье»; тех, «которые хотят продолжать прерванную традицию без корректур», и доктора Гержмана (двойника личного врача Гитлера), похищенного, «привезенного в замок и олицетворяющего в фильме способность не оставить судьбу человечества в руках опасных демагогов...». Для передачи «нравственных исканий» доктора Бриних решился на кинематографически смелый шаг — эпизоды, посвященные Гержману, изобилуют сверхкрупными планами, деталями человеческого лица; размеренно, как в эпидиаскопе, сменяют они друг друга, и кажется, будто камера подстерегает с бесстрастностью ученого микроскопические движения психики.

Бриних — по его собственному признанию — прочитал изданный в 1946 году роман Мирослава Гануша «Я, правосудие» в 1948-м, через два года после выхода, и, видимо, трудности адекватного пластического выражения сути романа отодвинули экранизацию на 20 лет.

Югославия

Вот-вот грянут первые выстрелы самой крупной «битвы в истории югославского кинематографа». Долгие шесть месяцев на исходные позиции стягивались силы, тщательно проверялась их боеготовность, исподволь накапливалось необходимое снаряжение, отрабатывались многократно маневры частей и в который раз склонялся штаб над картами, схемами и диаграммами будущих операций. Кропотливые сборы уже позади, и скоро, по слову «главнокомандующего» — режиссера Велько Булайича,— вся армия придет в движение, пиротехники произведут первые взрывы и заработает самое главное оружие в этой войне — кинокамеры. Начнутся съемки картины «Битва на Неретве».

Если при создании «Козары» Булайич командовал полками, то теперь, при воспроизведении одного из самых значительных сражений в истории партизанской войны в Югославии, в распоряжении режиссера силы гораздо более внушительные. Беспрецедентная в истории югославского кино смета картины — 1 410 000 000 старых динаров — говорит сама за себя. После полугодовой подготовки кинематографистов ждет почти полугодовая съемочная страда — 169 дней и 20 ночей необходимо для того, чтобы воплотить в жизнь режиссерский сценарий.

Кроме воинов профессиональных — частей Народной армии — не менее значительной будет дру-

гая армия. Весь цвет киноактерского цеха во главе с ныне самыми популярными его представителями Миленой Дравич и Любишей Самарджичем получил письма из штаба съемочной группы с просьбой сообщить свои размеры для изготовления костюмов. Не довольствуясь этим насчитывающим десятки звучных имен отрядом, режиссер предполагает укрепить свое воинство солидными силами из-за рубежа. Орсон Уэллс, который во второй раз после «Процесса» работает в Югославии и который ставит второй после «Леди из Шанхая» «морской» фильм в своей карьере под названием «Смерть знает, что делает», согласился сыграть у Булайича роль командира четников. Директор картины Здравко Михалич в Италии ведет переговоры с Марчелло Мастроянни, Витторио Де Сикой и Франко Неро. Пресса называет еще в качестве возможных кандидатов Яну Брейхову, Курда Юргенса и Харди Крюгера. Из советских актеров предполагается участие Сергея Бондарчука и Олега Видова.

Япония

Пресса уделяет большое внимание фильму молодого режиссера Сохэй Имамуры «Испарившийся человек». Рецензенты оценивают фильм очень высоко, однако спор идет вокруг вопроса о том, имеет ли право режиссер на то, что один из рецензентов называет «грубым посягательством на личную тайну».

Фильм «Испарившийся человек» связан с подлинным событием. Года два назад исчез коммивояжер Масас Осима. Его невеста Ёсиэ Хаякава долго его разыскивала, а потом обратилась за помощью к прессе. Так как случаи бесследного исчезновения людей становятся в Японии все более частым явлением, журналисты подняли вокруг исчезновения Осимы большой шум. Этим случаем заинтересовался режиссер Сохэй Имамура. Он предложил Ёсиэ Хаякава свою помощь в поисках пропавшего, одновременно оговорив свое право заснять весь ход расследования. Это и было сделано. В течение семи месяцев молодую женщину в качестве интервьюера сопровождали Сигэру Цуюгути, известный актер, и съемочная группа. Все расследование снималось на 16-*мм* пленку, с тем чтобы потом перевести на 35-*мм* для кинотеатров. Группа снимала встречи и разговоры Ёсиэ с родными Осимы, с его друзьями и сослуживцами. Из этих бесед начал вырисовываться облик «испарившегося человека». Ёсиэ Хаякава выяснила, что ее жених до нее был близок с другими женщинами, в том числе с ее старшей сестрой. Тогда Имамура заставил сестер выяснить отношения. Именно здесь режиссер вступает на зыбкую почву предположений. Исчезнувший человек в современном обществе — проблема социальная. Однако возможная близость ныне, вероятно, умершего человека с женщиной — это уже область сугубо личных отношений. Правда, фильм открывается титрами, разъясняющими, что это не документальные факты, а художественный вымысел. Когда после премьеры на режиссера посыпались обвинения, он отвечал, что любой кусок «сырой» пленки, разрезанный и смонтированный, уже обретает значение вымысла. И все же Имамура, по мнению газет, переходит в чем-то границы дозволенного. Так, сказав Ёсиэ Хаякава, что съемки закончились, он продолжал за ней следить при помощи скрытой камеры и спрятанных микрофонов. Об этом, однако, знал актер Цуюгути. Из фильма выявляется еще одно — по ходу съемок молодая женщина влюбляется в обаятельного актера и все с меньшим энтузиазмом идет по следу исчезнувшего жениха. И еще один вывод вытекает из картины — а именно, что вина, возможно, лежит на старшей сестре, которая, желая покончить с мучительной «любовью втроем», могла убить Осиму. Об этом прямо не говорится, но авторское отношение дает это почувствовать.

Как сообщают газеты, во время премьеры фильма с Ёсиэ Хаякава случилась истерика; она кричала, что это клевета, требовала уничтожить все копии ленты. Как пишет автор одной статьи, «японский суд действует медленно, адвокаты берут дорого, и поэтому режиссер так спокоен».

То, что зрители имеют дело с художественным вымыслом, подчеркивается в фильме и при помощи некоторых приемов: так несколько раз показан павильон со съемочным оборудованием. Кроме того, ясно чувствуется, что режиссера не столько интересуют поиски исчезнувшего человека, сколько он хочет исследовать современную японскую семью, в которой еще живо много феодальных пережитков.

И все же, по общему мнению, первая половина фильма потрясает именно своей документальностью, и вопрос — прав ли режиссер Имамура, создав этот

весьма любопытный человеческий документ,— остается открытым.

●

На последнем заседании Олимпийского комитета в Тегеране было вынесено решение о награждении японского режиссера Кона Итикавы, создателя фильма «Токийская олимпиада». Недавно в Токио в торжественной обстановке в присутствии представителей всех спортивных организаций Японии режиссеру был вручен олимпийский диплом «За заслуги». Таким же дипломом награжден архитектор Кэндзо Тангэ — автор архитектурного комплекса, сооруженного к Олимпийским играм в Токио.

●

Еще одна небольшая независимая компания — «Хёгэн-ся» — организована в Токио. Ее создатели молодые супруги: «звезда» кинокомпании «Сётику» Сима Ивасита (в дни V Московского кинофестиваля зрители видели ее в роли строптивой дочери в фильме «Река Ки») и режиссер этой же компании Масахиро Синода. Первой постановкой этой фирмы будет экранизация новеллы Цутому Минаками «Красное облако». В главной роли выступит Сима Ивасита.

●

На экраны страны вышел фильм режиссера Масаки Кобаяси «Бунт», о котором мы уже сообщали в одном из номеров нашего журнала (его рабочее название было «Жена, одаряемая повелителем»). По общему мнению, эта работа Кобаяси — крупный его успех. Феодальный владетель требует у молодого самурая вернуть ему жену, которая когда-то была наложницей владетеля. Надо подчиниться. Однако случается неожиданное. Вопреки феодальному кодексу морали и поведения, отец молодого самурая (его играет Тосиро Мифунэ) восстает против несправедливого требования. В неравной борьбе гибнут один за другим все положительные герои картины.

Этот фильм, как и прежняя работа режиссера «Харакири», — обвинительный акт против средневекового мышления. Общая настроенность «Бунта» мрачная и пессимистическая. Ни любовь, ни верность, ни самоотверженность не могут противостоять законам феодального общества. Масаки Кобаяси — слишком искренний и честный художник, чтобы в показанной ситуации придать своему фильму благополучный конец.

●

Вслед за Тосиро Мифунэ, с успехом сыгравшим одну из главных ролей в фильме Джона Франкенхаймера «Большой приз», еще один прославленный японский актер направился за границу. Из Токио в Рим отбыл Тацуя Накадай, который получил широкую известность своими работами в фильмах «Условия человеческого существования», «Харакири», «Чужое лицо». Накадай будет сниматься в фильме «Специалист» — одном из так называемых «макарони-вестернов».

●

В марте 1970 года впервые состоится еще один международный кинофестиваль. Он будет приурочен к открытию Всемирной выставки в Осака. Организатор этого мероприятия — Федерация японской кинопромышленности Эйданрэн. Во главе оргкомитета фестиваля стоит президент компании «Сётику» Сиро Кидо. На фестиваль будут приглашены многочисленные гости из-за рубежа. Предполагают, что после 1970 года этот фестиваль будет происходить попеременно то в Японии, то в Индии. Премии на этом фестивале присуждаться не будут.

●

Последний фильм одного из ветеранов японской кинорежиссуры Микио Нарусэ «Разбросанные облака» расценивается кинокритикой как лучшая его работа. Нарусэ — представитель японской традиционной школы. Главная тема его фильмов — разъединенность людей в нашем мире, страх перед любовью из-за неопределенности будущего. В главных ролях нового фильма — Юдзо Каяма («Гений дзюдо», «Красная борода») и Ёко Цукаса («Река Ки»).

Фильмография

КИНОСТУДИЯ «МОСФИЛЬМ»

«Июльский дождь», 11 ч.
Авторы сценария: А. Гребнев, М. Хуциев; режиссер-постановщик М. Хуциев; главный оператор Г. Лавров; художник Г. Колганов; звукооператор Б. Венгеровский; режиссеры: И. Васильева, И. Мансурова; редакторы: Б. Грибанов, В. Крепс; директор картины А. Яблочкин.

Роли исполняют: Лена — Е. Уралова, Володя — А. Белявский, Алик — Ю. Визбор, мать Лены — Е. Козырева, Владик — А. Митта, Женя - И. Былинкин, Лева — Ю. Ильчук, Леля Курихина — А. Покровская, Шаповалов — Б. Белоусов, жена Шаповалова — В. Бескова, Люся — В. Шарыкина, спортивный мужчина — В. Беляков.

В эпизодах: Ю. Бордуков, Д. Дружинина, И. Кашинцев, Г. Молодцов, И. Васильева, Н. Шишов, С. Фрез, Г. Дашевская, Б. Гуров, В. Хабазин, М. Волкова, Н. Головин, В. Шурупов.

«Бабье царство», 10 ч.
Автор сценария Ю. Нагибин; режиссер-постановщик А. Салтыков; операторы: Г. Цекавый, В. Якушев; художник Е. Свидетелев; композитор А. Эшпай; звукооператор Е. Индлина; режиссеры: А. Голованов, И. Парамонов, Л. Марягин; редактор Б. Кремнев; директор картины Б. Гостынский.

Роли исполняют: Надежда Петровна — Р. Маркова, Анна Сергеевна — Н. Сазонова, Настя — С. Жгун, Марина — А. Дорохина, Софья — В. Столбова, Комариха — В. Попова, Дуняша — С. Суховей, Жан — А. Кузнецов, Якушев — П. Чернов, Каспа — Е. Копелян, старик садовод — А. Грузинский, староста — Б. Кудрявцев, Василий — Ф. Одиноков, Костя Любенцов — В. Соломин, завмаг — А. Граве, Матвей Игнатьевич — Д. Шутов, Химка — Г. Соколова, Матрена — В. Березуцкая, Коля — А. Крыченков.

В эпизодах: Н. Юдин, П. Тимченко, Л. Видавский, Р. Даглиш, Э. Кнаусмюллер, А. Крейцберг, Л. Светлов, В. Соколов, В. Косач, Т. Трушина, Т. Кононова, П. Кузнецова.

«Конец «Сатурна», 10 ч.
Авторы сценария: В. Ардаматский, М. Блейман при участии В. Азарова; режиссер-постановщик В. Азаров; оператор М. Дятлов; художник С. Ушаков; режиссер И. Гостев; композитор А. Флярковский; звукооператор И. Майоров; редактор И. Цизин; директор картины В. Слонимский.

Роли исполняют: Крылов (Крамер) — М. Волков, генерал Тимерин — Г. Жженов, генерал Симаков — Е. Кузнецов, генерал Дробот — А. Толбузин, Бударин — В. Кашпур, Завгородный — В. Муравьев, Ольховиков — Н. Граббе, адмирал Канарис — Б. Фрейндлих, полковник фон Клее — В. Покровский, майор Вильгельми — Н. Прокопович, капитан Шенеман — Л. Шапошникова, Андронов — Г. Гай, Сивков — М. Глузский, Софи — Л. Максакова, Гурьев — Н. Симкин.

В эпизодах: Ю. Актов, В. Березуцкая, Г. Бойцов, В. Варман, З. Василькова, Г. Дунц, А. Датовский, Л. Евтифьев, В. Едининсков, Л. Иудов, В. Талызина, С. Тихоненко, Р. Тындик, В. Уральский, А. Файт, Э. Кнаусмюллер, Н. Красносельская, Б. Конаухов, В. Крупицкий, В. Маренков, В. Маркин, В. Михайлов, Л. Новоселова, Г. Перепеличенко, И. Суровцев, В. Ферапонтов, Г. Шатров, Б. Юрченко, Г. Юхтин, Л. Чубаров.

КИНОСТУДИИ «МОСФИЛЬМ» (СССР) и «МАФИЛЬМ» (Венгрия)

«Звезды и солдаты», 7 ч.
Автор сценария Г. Мдивани; режиссерская разработка Дьюлы Хернади, Миклоша Янчо; режиссер-постановщик Миклош Янчо; оператор Т. Шомло; художник Б. Чеботарев; звукооператор З. Толди; режиссеры: В. Глазков, Ж. Кезди-Ковач; редакторы: В. Карен, Л. Каралл; директора картины: Ю. Рогозовский, М. Шадур, Е. Гец, И. Даубнер.

Режиссер дубляжа Т. Лисициан; звукооператор дубляжа В. Ладыгина.

Роли исполняют: Татьяна Конюхова, Кристина Миколаевска, Тибор Мольнар, Йожеф Мадараш, Андраш Козак, Юхас Яцинт, Анатолий Ябларов, Болот Бейшеналиев, Виктор Авдюшко, Владимир Прокофьев, Сергей Никоненко, Глеб Стриженов, Никита Михалков, Михаил Козаков.

В эпизодах: В. Брылеев, В. Быкова, Е. Ермолаева, В. Коняев, В. Глебов, К. Карельских, П. Савин, Н. Сергеев, Ш. Сили, Р. Хомятов, К. Эйзлер.

КИНОСТУДИЯ «ЛЕНФИЛЬМ»

«Суд» (по одноименному рассказу А. П. Чехова), 2 ч.
Автор сценария и режиссер-постановщик Д. Кочарян; главный оператор В. Федосов; главный художник В. Улитко; композитор Г. Портнов; звукооператор А. Зверева; режиссер Г. Цорин; редактор С. Пономаренко; директор картины А. Нестеров.

Роли исполняют: Серапион — В. Ильичев, Кузьма Егоров — Е. Лебедев, священник — Н. Трофимов, староста — В. Казаринов, Глеб Глебыч — А. Трусов, жандарм — Г. Штиль, дьячок — Л. Степанов, бас Михайло — А. Смирнов, крестьянин — И. Пальму.

В эпизодах: Л. Аржанникова, О. Белов, В. Брызгалов, Г. Бубликов, Д. Зебров, Е. Лосакевич, Л. Мартынов, Л. Штыкан, Витя Глазырин.

КИНОСТУДИЯ «БЕЛАРУСЬФИЛЬМ»

«Анютина дорога», 9 ч.
Автор сценария К. Губаревич; режиссер-постановщик Л. Голуб; оператор Ю. Цветков; художник Ю. Булычев; композиторы: Р. Бутвиловский, Д. Каминский; текст песен Э. Огнецвет; звукооператор Н. Веденеев; режиссер П. Бекиш; редактор М. Пятигорская; директор картины А. Слюнков.

В ролях: Анюта — Света Коростелина, мать — Н. Чемодурова, отец — Г. Юхтин, Тишка — О. Коршун, дядя Федор — Ф. Шмаков, Платон Павлович — В. Емельянов, начальник продотряда — А. Солоницин, Жулега — Е. Полосин, жена Жулеги — В. Кравченко, главарь бандитов — А. Обухов.

В эпизодах: Слава Дыриков, Саша Мальнев, Юра Фомин, Саша Солодуха, А. Дубровина, В. Ушакова, В. Филиппович, Я. Ленц, Э. Дашкевич, К. Сенкевич.

КИНОСТУДИЯ «УЗБЕКФИЛЬМ»

«Войди в мой дом», 8 ч.
Авторы сценария: Д. Булгаков, А. Мадорский; режиссер-постановщик А. Кабулов; главный оператор А. Пани; художник Е. Пушин; композитор А. Малахов; текст песен А. Файнберга; звукооператор Е. Шацкий; режиссер Ю. Сабитов; редактор Т. Пулатов; директор картины Л. Верлоцкий.

Роли исполняют: Рано — М. Азизбаева, Андрей — А. Якимов, Даврон — Б. Ватаев, Сайрам — С. Исае-

ва, Борис — Н. Абрашин, экскурсовод — Н. Ракхмов.

В эпизодах: З. Мухамеджанов, Е. Тетерин, Х. Латыпов, Л. Фалькович, А. Турдыев, Г. Строков, С. Ходжаев, Л. Мельникова, Б. Ихтиаров, А. Мальковский, Ю. Пуртов, А. Юнусов, И. Кугель, Л. Поздняк.

КИНОСТУДИЯ «КАЗАХФИЛЬМ»

«Крылья песни», 9 ч.

Авторы сценария: Н. Анов, А. Витензон; режиссер-постановщик А. Мамбетов; главный оператор М. Беркович; главный художник Р. Сахи; композитор Г. Жубанова; текст песен И. Есенберлина; звукооператор У. Давлеталиев; режиссер Ю. Мингазитинов; редактор И. Есенберлин; директор картины Ф. Лелюх.

Художественный руководитель Ш. Айманов.

Фильм дублирован на студии «Мосфильм». Режиссер дубляжа Н. Юдкин; звукооператор дубляжа А. Ванециан.

Роли исполняют и дублируют: Муса — А. Молдабеков (дублирует А. Кузнецов), Сабира — Т. Тасыбекова (Н. Меньшикова), Каймен — А. Ашимов (В. Ферапонтов), Лейля — Ш. Алтабаева (Ю. Бугаева), Капан — А. Раимбеков (А. Соловьев), Нуртаза — К. Кенжетаев (М. Глузский), Наиль — М. Суртубаев (О. Мокшанцев), Гали — Р. Сальменов (А. Алексеев), Петро — В. Лихман (Э. Бредун).

В эпизодах: С. Кожамкулов, А. Мухамедьяров, Ш. Мусин, Б. Римова, Х. Давлетбеков, К. Шанин, А. Шанин, К. Кангожин, М. Утебаев, Н. Досмухамедов.

Песни исполняют: Б. Тулегенова, Е. Серкебаев.

ЛИТОВСКАЯ КИНОСТУДИЯ

«Лестница в небо» (по одноименному роману М. Слуцкиса), 9 ч.

Авторы сценария: М. Слуцкис, Р. Вабалас; режиссер-постановщик Р. Вабалас; главный оператор И. Грицюс; художники: И. Чюплис, А. Ничюс, Ю. Чейчите; композитор В. Баркаускас; звукооператор К. Забулис; редактор З. Григорайтис; директор картины Л. Микенас.

Фильм дублирован на студии «Ленфильм». Режиссер дубляжа М. Короткевич; звукооператор дубляжа К. Лашков.

Роли исполняют и дублируют: Рамуне — Г. Баландите (дублирует Т. Коновалова), Яунюс — А. Ионикас (С. Соколов), Индрюнас — В. Бледис (Е. Лебедев), мать — И. Гарасимавичюте (Л. Гурова), Ингрида — Е. Плешките (Л. Ласкари), Алексинас — М. Карклялис (А. Демьяненко), Шаткаускас — Г. Кураускас (Н. Крюков), зам. редактора — Л. Норейка (Л. Жуков), Меркис — В. Бараускас (Ю. Соловьев), человек в форме — К. Виткус (Г. Гай).

КИНОСТУДИЯ «КИЕВНАУЧФИЛЬМ»

«Легенда о пламенном сердце» (по мотивам повести М. Горького «Старуха Изергиль»), 2 ч.

Автор сценария И. Николаев; режиссер И. Гурвич; оператор Ф. Семянников; художники: Р. Сахалтуев, Г. Уманский, А. Педан, А. Мартинец; композитор Б. Буевский; звукооператор И. Чефранова; редактор Т. Павленко; директор картины А. Коваленко.

Текст читает О. Коваленко.

КИНОСТУДИЯ «СОЮЗМУЛЬТФИЛЬМ»

«Сказка о золотом петушке» (по мотивам сказки А. С. Пушкина), 3 ч.

Автор сценария В. Шкловский; режиссер А. Снежко-Блоцкая; оператор Е. Ризо; художник-постановщик В. Никитин; композитор В. Гевиксман; звукооператор Б. Фильчиков; художники-декораторы: И. Светлица, В. Харитонова; художники - мультипликаторы: В. Шевков, О. Орлова, И. Подгорский, М. Восканьянц, С. Жутовская, Ю. Бутырин, К. Чикин, В. Крумин, В. Балашов, Н. Федоров, В. Колесникова.

Роли озвучивают: А. Грибов, Л. Пирогова, А. Консовский, Г. Вицин, С. Бубнов, М. Виноградова, Л. Пирогов, А. Кубацкий, Л. Рюмина, Ю. Медведев.

«Кузнец-колдун», 2 ч.

Автор сценария Ю. Киршон; режиссер и художник-постановщик П. Саркисян; оператор М. Друян; художник В. Шевков; композитор С. Губайдулина; звукооператор Б. Фильчиков; художники-мультипликаторы: А. Петров, Л. Каюков, А. Алешина, М. Купрач, О. Комаров, А. Давыдов, О. Сафронов, И. Давыдов, В. Зарубин, М. Першин, З. Меладзе, А. Буравлев, О. Хорова, Г. Черникова, А. Никольская, Т. Казанцева, С. Митрофанова; редактор А. Тимофеевский; директор картины А. Зорина.

Роли озвучивают: Жано — К. Румянова, Гасту — А. Папанов, Энрик — Е. Весник, палач — Б. Рунге.

ЗАРУБЕЖНЫЕ ФИЛЬМЫ

«Утро благоразумного человека», 9 ч.

Производство киностудии «Букарешть», Румыния.

Авторы сценария: Андрей Блайер, Константин Стойчу; режиссер Андрей Блайер; оператор Нику Стан; художник Аурелиу Ионеску; композитор Раду Шербан.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Е. Арабова; звукооператор дубляжа А. Западенский.

Автор русского текста Р. Гришаев; редактор К. Никонова.

Роли исполняют и дублируют: Виве — Дан Нуцу (дублирует Ю. Кратенко), Марианна — Ирина Петреску (А. Кончакова), Чоба — Штефан Чуботэрашу (Н. Граббе), Фане — Себастьян Папаяни (В. Ферапонтов), Ромаки — Ион Корамитру (О. Голубицкий), отец Виве — Джордже Константин (Ю. Саранцев), мать Виве — Елена Середа (А. Маркова), Штефан — Октавиан Котеску (Ю. Чекулаев).

«Белый процесс» (по роману Еуджена Барбу «Северное шоссе»), 10 ч.

Производство киностудии «Букарешть», Румыния.

Автор сценария Еуджен Барбу; режиссер Юлиан Миху; оператор Аурел Самсон; художник Ливиу Попа; композитор Анатоль Виеру.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Ю. Васильчиков; звукооператор дубляжа В. Ерамишев.

Автор русского текста Е. Роом; редактор П. Павлов.

Главные роли исполняют и дублируют: Матей — Юрие Дарие (дублирует В. Рождественский), Думитрана — Георге Диникэ (В. Дружников), Марта — Марга Барбу (В. Караваева), Анна-Мария — Джина Патрики (С. Коновалова), Тина — Лика Георгиу (Н. Меньшикова), Никулеску — Георге Козорич (Г. Вицин), Мастакан — Джордже Константин (Е. Весник), Чирипой — Тома Караджиу (В. Кенигсон), Антуанета-Фурдуй — Нелли Николау-Штефанеску (О. Якунина), Джикэ — Жан Константин (Б. Иванов).

«Улица победы» (по одноименному роману Чезаре Петреску), 10 ч.

Производство киностудии «Букарешть», Румыния.

Авторы сценария: Мариус Теодореску, Бено Мейеровичи; режиссер Мариус Теодореску; оператор Георге Кристя; ху-

дожник Владимир Попов; композитор Штефан Николеску.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа А. Гончарова; звукооператор дубляжа А. Западенский.

Автор русского текста Ф. Каплан; редактор П. Павлов.

Главные роли исполняют: Джео Бартон, Георге Калборяну, Мирча Септиличи, Юрие Дарие, Митзура Аргези, Луминица Якобеску, Мирча Константинеску, Николае Диникэ, Штефан Иордаке.

Роли дублируют: Б. Кордунов, В. Дружников, Е. Весник, Н. Зорская, В. Подвиг, А. Кончакова, В. Прокофьев, Ф. Яворский, К. Николаев.

«Романс для корнета» (по мотивам одноименной поэмы Франтишека Грубина), 8 ч.

Производство киностудии «Баррандов», Чехословакия.

Авторы сценария: Франтишек Грубин, Отакар Вавра; режиссер Отакар Вавра; оператор Андрей Барла; художник Карел Шквор; композитор Иржи Срнка.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Г. Водяницкая; звукооператор Д. Белевич.

Автор русского текста Г. Петрова; редактор К. Никонова.

Роли исполняют и дублируют: Войта — Юлиус Вашек, Войта в молодости — Яромир Ганзлик (дублирует И. Ясулович), Терана — Зузана Циганова (О. Красина), Виктор — Штефан Кветик (В. Ковальков), дедушка — Януш Страхоцкий (В. Емельянов), Тонка — Мириам Канторкова (Г. Фролова).

«Дедушка Килиан и я», 8 ч.

Производство киностудии «Баррандов», Чехословакия.

Авторы сценария: Иржи Ганибал, Ян Риска; режиссер Иржи Ганибал; оператор Йозеф Ваниш; композитор Эвжен Иллин; художник Милан Неедлый.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа М. Сауц; звукооператор дубляжа А. Беляев.

Автор русского текста Т. Савченко; редактор К. Никонова.

Главные роли исполняют и дублируют: дедушка—Рудольф Дейл-младший (дублирует В. Емельянов), Йожанек—Давид Шнайдер (М. Корабельникова).

«Кровожадные звери», 1 ч.

Производство Студии короткометражных фильмов в Праге, Чехословакия.

Автор сценария Стрнад Сметана; режиссер Зденек Сметана; оператор Хайдова; композитор Цельба; мультипликаторы: Марешова, Кудрнова, Шишкова.

Фильм озвучен на студии «Центрнаучфильм»; режиссер озвучания Я. Умястовская.

«Ричард III» (по трагедии Вильяма Шекспира), 1-я серия — 8 ч., 2-я серия — 8 ч.

Производство «Лондонфильм», Англия.

Режиссер и продюсер Лоренс Оливье; оператор Отто Хеллер; художник Кармен Диллон; композитор Уильям Уэлтон.

Фильм дублирован на студии «Мосфильм». Режиссер дубляжа Т. Березанцева; звукооператор дубляжа В. Киршенбаум.

Роли исполняют: король Эдуард IV — Седрик Хардвик, его братья: Георг, герцог Кларенс — Джон Гилгуд, Ричард, герцог Глостер (впоследствии король Ричард III) — Лоренс Оливье, герцогиня Йоркская, его мать — Элен Хей, Джейн Щор — Памела Браун, герцог Бекингем — Ральф Ричардсон, лорд Хестингс — Алек Клунс, лорд Стенли — Лоренс Хейсмит, королева Елизавета, жена Эдуарда IV — Мерри Керудж, леди Анна (потом жена Ричарда III) — Клер Блум, архиепископ — Николас Ханнен, Риверс — Клайв Мортон, Кетсби — Норман Вуланд, Дорсет — Дуглас Уилмер, аббат — Рой Рассел, Норфольк— Джон Филлипс, Ричмонд — Стенли Бейкер.

Стихи Шекспира читает Н. Александрович.

«Большой город» (по роману Нарендра Натх Митра), 9 ч.

Производство Р. Д. Бансала, Индия.

Автор сценария, режиссер и композитор Сатьяджит Рэй; оператор Субрата Митра; художник Банси Чандрагупта.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа М. Володин; звукооператор дубляжа Н. Писарев.

Автор русского текста М. Михалевич; редактор К. Никонова.

Роли исполняют: Анил Чаттерджи, Матхаби Мукерджи, Харадхан Банерджи, Харен Чаттерджи, Викки Редвуд, Джая Бхадури, Празенджит Сиркар, Шефалика Деви.

Роли дублируют: А. Кончакова, Ю. Чекулаев. Р. Чумак, Н. Зорская, И. Рыжов, С. Холина.

«Вчера, сегодня, завтра», 10 ч.

Совместное итало-французское производство: «Чемпион-фильм» (Италия), «Конкордия-фильм» (Франция).

Режиссер Витторио Де Сика; оператор Джузеппе Ротунно; художник Эцио Фриджерио; продюссер Карло Понти.

Фильм дублирован на студии «Союзмультфильм». Режиссер дубляжа Г. Калитиевский; звукооператор дубляжа Б. Фильчиков.

Автор русского текста Е. Гальперин; редактор З. Павлова.

Главные роли исполняют и дублируют: София Лорен (дублирует С. Холина), Марчелло Мастроянни (Е. Весник).

«Аделина из Неаполя».

Автор сценария Эдуардо Де Филиппо.

«Анна из Милана» (по рассказу Альберто Моравиа).

Авторы сценария: Чезаре Дзаваттини, Билла-Билла.

«Мара из Рима».

Автор сценария Чезаре Дзаваттини.

«Обнаженная маха», 10 ч.

Производство «Титанус-фильм», студия Фарнезино, Рим (Италия).

Авторы сценария: Норман Корвин, Джорджо Проспери; режиссер Генри Костер; оператор Джузеппе Ротунно; художник Пьер Филиппоне; композитор Анджело Лаваньино; продюсер Гоффредо Ломбардо.

Фильм дублирован на студии «Мосфильм». Режиссер дубляжа А. Алексеев; звукооператор дубляжа Н. Прилуцкий.

Автор русского текста З. Целиковская; редактор Л. Балашова.

Роли исполняют и дублируют: Альба — Ава Гарднер (дублирует Н. Зорская), Гойя — Антони Франчоза (А. Белявский), король — Джино Черви (В. Балашов), королева — Леа Падовани (А. Кончакова), Годой — Амедео Надзари (А. Толбузин), Хуанито — Карло Ридзо (Н. Граббе), Байеу — Ренцо Чезани (Г. Юдин), Санчес — Массимо Серато (А. Карапетян).

«Возмездие» (по повести Абдаррахмана аль Хамиси), 8 ч.

Производство Генеральной компании по производству фильмов, ОАР.

Автор сценария и режиссер Абдаррахман аль Хамиси; оператор Мустафа; художник Антон Болизиус; композитор Абдаррахман аль Хамиси.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа М. Володин; звукооператор дубляжа В. Дмитриев.

Автор русского текста Т. Савченко; редактор К. Никонова.

Роли исполняют: Рашван Тауфик, Хусеин аш Шарбини, Рага Юсеф, Азиза Хелми, Шаме аль Баруди, Ахмад Абада, Абулфубух Аммара.
Роли дублируют: В. Рождественский, А. Кончакова, Р. Чумак, А. Маркова, А. Юрьев, А. Тарасов, Э. Бредун.

«Мужчина и женщина», 10 ч.
Производство «Ле фильм 13», Франция.
Авторы сценария: Клод Лелуш, Пьер Ютерховен; режиссер Клод Лелуш; операторы: Клод Лелуш, Патрис Пуже, Жан Коломб; художник Робер Люшер; композитор Франсис Лай.
Фильм дублирован на студии «Мосфильм». Режиссер дубляжа Е. Алексеев; звукооператор дубляжа Н. Прилуцкий.
Автор русского текста З. Целиковская; редактор Л. Балашова.
Перевод песен Г. Петрова; читает В. Караваева.
Роли исполняют и дублируют: Анн — Анук Эме (дублирует Н. Меньшикова), Жан-Луи — Жан-Луи Трентиньян (В. Тихонов), дети: Антуан (К. Гуляева), Суад (Р. Карпова).

«Девушки из Такарацуки», 9 ч.
Производство «Бавария-фильм», ФРГ.
Режиссер Мишель Пелеграх; операторы: Эрнст Вильд, Франц Хофер, Кай Борше, Курт Брюкнер; художники: Хольгер, Матцушиге Кониши, Вальтер Дорфлер, Хидео Ишихана; хореография: Пэдди Стоун, Вильям Милье, Йодзи Агата.
Фильм дублирован на студии «Союзмультфильм». Режиссер дубляжа К. Калитиевский; звукооператор дубляжа С. Крейль.
Автор русского текста Е. Агранович; редактор З. Павлова.
Солистки ревю: Шибуки Махо, Ватару Начи, Чихо Асадори, Хисайми Мива, Мивако Кисараги, Нишики Ко.
Роли дублируют: Шибуки Махо — С. Холина, Ватару Начи — М. Виноградова, Чихо Асадори — Н. Зорская, Нишики Ко — А. Кончакова, ведущий — В. Ларионов.

«Фокус-покус, или Как я заставляю своего мужа исчезнуть» (по мотивам комедии Курта Гётца), 10 ч.
Производство «Домник-Индепендент», ФРГ.
Авторы сценария: Эберхард Кейндорф, Иоганна Сибелиус; режиссер Курт Гофман; оператор Рихард Ангст; художник Отто Пишингер; композитор Франц Гроте.
Фильм дублирован на студии «Союзмультфильм». Режиссер дубляжа Г. Калитиевский; звукооператор дубляжа Б. Фильчиков.
Авторы русского текста: Б. Россинская, Л. Потемкин; редактор З. Павлова.
Роли исполняют и дублируют: Пьер Билле — Хейнц Рюманн (дублирует В. Кенигсон), Агда Керулф — Лизелотта Пульвер (Т. Шмыга), председатель суда — Рихард Мюнх (А. Полевой), прокурор — Фриц Тильман (В. Осенев), мистер Грэхем — Клаус Мидель (К. Михайлов), Амундсен — Стефан Вигер (В. Сошальский), фрейлейн Кибутц — Татьяна Занс (М. Гаврилко), Мунио Ойнано — Иоахим Тиге (Б. Рунге), Анна Седал — Эдит Эльхольц (С. Холина), фрау Энгштранд — Кэте Браун (Н. Зорская).

«Операция «Святой Януарий», 10 ч.
Совместное производство «Ультра-фильм» (Италия), «Лир-фильм» (Франция), Рокси-фильм» (ФРГ).
Авторы сценария: Эннио Де Кончини, Адриано Баракко, Нино Манфреди, Дино Ризи; режиссер Дино Ризи; оператор Альдо Тонти; художник Луиджи Скаччаноче; композитор Армандо Тровайоли.
Фильм дублирован на студии «Мосфильм». Режиссер дубляжа А. Алексеев; звукооператор дубляжа А. Рябов.
Автор русского текста А. Алексеев; редактор Л. Балашова.
Роли исполняют и дублируют: Дуду — Нино Манфреди (дублирует Е. Весник), Мэгги — Сента Бергер (Н. Фатеева), Джек — Гарри Гуардино (Ф. Яворский), дон Винченцо — Тото (С. Самодур), Фрэнк — Ральф Волтер (В. Филиппов), Шашилло — Марио Адорф (Ю. Саранцев), Кончеттина — Клодин Оже (М. Виноградова), барон — Жан Луи (С. Цейц), капитан Данте Миджо (Н. Граббе), Агония — Уго Фангареджи (В. Гуляев).

«Чужие по крови» («Мама, я вижу море») (по произведению Хисай Ямаути), 10 ч.
Производство киностудии «Никкацу», Япония.
Автор сценария Фумихиро Накадзима; режиссер Такеити Сайто; оператор Куратаро Такамура; художник Такэдзи Сакагути; композитор Таитиро Касуги.
Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Г. Шепотинник; звукооператор дубляжа А. Беляев.
Автор русского текста Р. Гришаев; редактор К. Никонова.
Роли исполняют: Мицуо Хамадо, Йоко Минамида, Дзюнкити Уно, Тоно Эйдзиро, Масако Идзуми, Арихиро Фудзимура, Хироюки Оота, Нобуо Канэко.
Роли дублируют: Н. Меньшикова, К. Тыртов, Миша Кисляров, Саша Крючков, И. Рыжов, Н. Граббе, А. Тарасов.

искусство

КИНО

Студенческие этюды

„Что я умею делать?“

Первокурсники. 1968

Оригинальная специальность: мастер курса! Никак не отраженная в наших критических статьях и исследованиях. Не имеющая учебников, правил, пособий и специальной литературы. Неповторимая, непередаваемая от одного мастера другому, самая важная и решающая из дисциплин, определяющих профессиональную пригодность студента сценарного факультета!

Продукция — люди! Талантливые люди, сценаристы. Представители профессии, без которой немыслимо существование киноискусства.

А сценаристов, беря по крупному счету,— несколько человек на всю страну. В то же время, просматривая фильмографию журнала «Искусство кино», встречаем в титрах фильмов незнакомые имена, встречаем впервые и нередко — единственный раз.

От времени до времени, неизвестно под влиянием каких законов, в единственном в нашей стране Институте кинематографии возникает мнение, что на сценарном факультете не ведется сколько-нибудь заметной работы и данный факультет следует закрыть за ненадобностью, тем более что в ряде режиссерских мастерских воспитывается убеждение будущих режиссеров, что они рождены не для осуществления чьих-то сценарных замыслов, а должны писать сценарии для себя сами.

В то же время десятки преподавателей посвящают жизнь тому, чтобы за четыре-пять лет воспитать всесторонне образованного, обладающего передовым, коммунистическим мировоззрением и оригинальным творческим почерком писателя-кинематографиста.

В конце общеобразовательного цикла институт выпускает двенадцать сценаристов. На нашу многомиллионную страну это очень мало. Но в дальнейшем оказывается, что даже слишком много, так как не очень легко занять на киностудиях рабочее место автора, и наши выпускники тонут среди авторов-невидимок, имена которых мы находим в титрах выходящих фильмов.

На занятиях мастера с курсом совершается процесс умственного воспитания — специальной работы, направленной не только на приобретение сведений, нужных для специальности сценариста, но и на развитие творческих способностей студента.

От студента здесь требуется не повторение чужих мыслей, а поиск и приобретение собственных.

Для этого мастер сам должен постоянно учиться, думать.

Поэтому в условиях сценарного факультета педагогика является более искусством, чем наукой.

Воспитательный процесс и процесс профессионального обучения здесь более, чем где-либо, неразрывны. Здесь, как и во всех сферах нашей жизни, творчество противопоставлено догме. Воспитательный процесс по своей сути — процесс двусторонний. Мастер воспитывает и обучает ученика. Ученик воспитывает и обучает мастера: с каждым новым набором к нам приходит жизнь — в лице нового поколения. Надо уметь слышать и различать эту вечно обновляющуюся жизнь.

Более или менее длительный опыт общения мастера с курсом невольно вызывает желание обобщить этот опыт, исследовать, понять, назвать.

Я далека от мысли, что в своей личной педагогической работе, которой, признаюсь, очень увлечена, я открываю какие-то неведомые земли. Но, проводя годы с курсами разных наборов, я заметила некоторый повторяющийся принцип своей

работы. Я называю его, конечно, условно: теорией увлечения.

Это не мое открытие.

Просто мне казалось естественным както сблизить труд мастера курса сценарного факультета с работой деятелей советской науки, в области педагогики.

Опыт современных выдающихся педагогов не только обращается к разуму и юной памяти школьника и студента, но и вызывает в них увлечение избранной специальностью.

Опыт ученых учитывает возросшую культуру, и возросшую талантливость молодежи, и то, что каждый новый набор отличается своим неповторимым «лицом».

«Теория увлечения», если это понятие перевести на обычный язык, есть доверие к студенту.

Мне нравится наша молодежь. Мне кажется, что еще никогда в нашу высшую школу не приходила такая красивая и умная молодость. Вклады, которые произвела в наше общество могучая деятельность Коммунистической партии, начинают возвращаться.

Принадлежу к старшим, начисто лишенным страха перед студенчеством. Не раз уже мне доводилось видеть, как уважение к студенту оказывалось более верным и плодотворным, чем скептицизм иных педагогов, называвших своих учеников «зазнавшимися гениями», «невеждами», «суперменами» и так далее.

И всегда нужно помнить, что работа педагога есть пускай и скромный, но участок коммунистического воспитания народа.

Молодого сценариста, получившего сейчас диплом высшей школы, ждет на производстве серьезная конкуренция. Мы все пишем, что хороших сценариев не хватает, но на деле их много, хотя и не все они поставлены. Зато большинство из них прочитано, а то и бурно обсуждено, и стало быть, даже не став фильмом, каждый такой сценарий вошел в современное искусство кинематографической прозы и отразится на других работах.

Само собой разумеется, что молодому автору-сценаристу помимо таланта необходимо сейчас (да и всегда!) обладать творческой оригинальностью, свежим взглядом на жизнь, умением видеть и отразить в образах искусства крупные характеры, значительные конфликты.

Поэтому у мастера имеются не только права, но и обязанности.

Воспитывая и обучая курс, мастер обязан видеть в студенчестве не обезличенную массу, а каждого студента в отдельности, видеть его как личность.

Отсюда обязательно его внимание не только к выполненному учеником заданию, но и к тому, как он относится к работе товарища. Как воспринимает похвалу или критику в свой адрес. Как совершается в нем тот таинственный и закрытый процесс, который мы называем, может быть, и не очень точно, «работой над собой».

Воспитание оригинальности, творческого своеобразия будущего сценариста — одна из главных обязанностей педагога.

Дико и печально звучит иной раз ответ мастера, когда его спрашивают о прошедшем у него обучение выпускнике: «Не помню».

Пытливость, любознательность, живость ума и воображения — вот сколько свойств писателя-кинематографиста должны развиться в ученике на занятиях по мастерству. «Подзубрить» перед экзаменами все это невозможно. И шпаргалки не помогут.

Это убедительное доказательство того, что уроки мастерства — искусство!

К обязанностям мастера относится и обязанность всегда быть п р а в ы м. Его оценки должны быть беспристрастны, доказательны, справедливы. Мастеру принадлежит на занятиях обобщающий, более высокий, принципиальный взгляд на обсуждаемую студенческую работу. Не надо забывать, что с первого и до последнего занятия курс не спускает с мастера глаз.

Обстановка занятий должна быть культурной. Только тогда можно требовать культурного поведения и от студента. Для правильной оценки успеваемости ученика мастеру следует знать, ч т о читает студент, ч е м интересуется? Не только с учеником проводит мастер несколько лет жизни, но и с человеком. Поэтому занятия по мастерству являются для педагога исключительно захватывающим, интереснейшим, важным для всей его жизни д е л о м.

Поэтому слитно существуют курс и мастер все годы обучения.

Не удивительно, что другим преподавателям обычно очень заметны и видны на студентах следы влияния мастера. Это влияние сказывается независимо от того, хотят этого студенты или нет, и порой остается на всю жизнь.

Авторитет мастера на курсе — великое дело. Но авторитет — не подарок, он не получается, его надо заслужить. Насколько можно заметить, открытое стремление мастера к завоеванию авторитета, волевое утверждение себя на курсе, редко достигает цели и чаще оборачивается невозвратимой потерей этого авторитета.

Поскольку сценарист не только обучается, но и воспитывается за годы учебы, особо важное значение приобретают политзанятия, особенно когда они регулярны, а не носят характер временного мероприятия.

Уже второй набор, на курсе, мне близко знакомом, проводится такая практика. В день мастерства, это обычно бывает один раз в неделю, в течение первого часа идет занятие под названием: «Мир за неделю». Назначенные на этот день трое студентов делают три сообщения: о международных делах, о внутренней жизни страны, о событиях в области культуры — о новых фильмах, книгах, спорте.

Заметно, как быстро курс приобретает привычку к этим занятиям.

Привычка интересоваться не только личной жизнью или жизнью института, общежития, квартиры, но и тем, что происходит в мире, в обществе, с каждым занятием становится все прочнее. И в дальнейшем, уже после окончания института, при встрече с выпускником наблюдаешь, как шуршат газеты в его портфеле.

Курс обычно весьма внимательно прислушивается к докладчикам, тут учитывается не только осведомленность, но и тон выступления, умение излагать свои мысли, система доказательств.

И здесь порой сталкиваешься и в самом институте и во вне с необъяснимыми на первый взгляд возражениями против этой практики работы на курсе.

Так сравнительно недавно на открытом обсуждении системы преподавания в нашем институте мы с удивлением услышали возражение весьма уважаемого и опытного сценариста, что политзанятие о т н и м а е т время от занятий по мастерству.

Тогда как невооруженному глазу видно, что расширяющее знание мира занятие п р и б а в л я е т это время!

Раздаются порой, правда все реже, единичные возражения и против занятий по мастерству при полном составе курса. И в этом случае высказывается мнение, что общие занятия отнимают время у ра-

боты над сценарием. Утверждается, что главные занятия происходят в момент непосредственного руководства мастера работой студента.

Удивительное это желание — изолировать творческую работу студента от критики и воздействия коллектива курса, подчинив ее только диктату мастера,— представляет, на мой взгляд, рудименты постепенно уходящего в прошлое взгляда на автора сценария только лишь как на поставщика сырья для кинопроизводства.

В скрытой, вернее, в скрытной форме здесь выражается и взгляд на сценариста как на какого-то кустаря-одиночку, гибрид из писателя и писца. Словом, как на что-то весьма в творческом смысле несамостоятельное, неполноценное.

Нельзя не обратить внимание, что взгляд на политзанятия и общие занятия по мастерству как на нечто «от лукавого» обычно оказывается в твердом соседстве со взглядом на преподавание мастерства как на требовательное и настойчивое до тирании обучение науке, то есть твердым, выверенным временем канонам сценария, без заботы о том, нужны ли они данному жизненному материалу сценария, его идее, его содержанию.

Сопутствует этому подходу к делу и высокомерный невнимательный взгляд на ученика, от которого требуются только старательность и быстрое, безусловное повиновение. Непререкаемый авторитет мастера и обязательная дистанция между мастером и студентом здесь утверждаются, как незыблемый закон.

Да, это еще есть. В сценарном деле, как это общеизвестно, довольно долго держится старинная погода. Кроме того, такой взгляд на права и обязанности мастера курса делает педагогическую работу менее ответственной, более легкой.

Случается, что иные из преподавателей, посылая студентов на практику или оценивая учебные работы, исходят из представления о студенте, особенно первокурснике, как о совсем юном человеке, начисто лишенном жизненного и творческого опыта. А ведь на сценарный факультет принимаются люди с обязательным трудовым стажем в два года.

Неверным является представление о студенте-первокурснике как о человеке, впервые, с нашей помощью приступающем к творческой работе. (Ошибка эта тем более удивительна в свете общеизвестных правил приема в Литературный институт имени Горького и в наш Всесоюзный государственный институт кинематографии.)

Мы принимаем студентов по предварительному творческому конкурсу, с обязательным представлением законченных работ, желательно напечатанных. Из нескольких сотен полученных рукописей мы выбираем лучшие, после чего допускаем их авторов к экзаменам.

Почему же, забыв про это, мы начинаем с первого шага опекать студента и ограничиваем его самостоятельность в творческих решениях? Ведь перед нами нередко человек, основательно и разнообразно потрудившийся в газете, на заводе, на ферме, а мы пеленаем его, как наивного и беспомощного ребенка...

Не таким ли путем внедряется в его сознание, что сценарий — не совсем литература, а сборник каких-то «частных» рецептов и для постижения пресловутой «специфики» кино необходимо безвольно отдаться в руки мастера, который «это дело знает»?

Помогать молодому писателю преуспеть в овладении специальностью сценариста, без которой немыслимо киноискусство,— не такое это простое дело. Я всегда держу в памяти слова, которые сказал когда-то

Михаил Светлов. Это были не светловские стихи, всеми нами любимые, но это была его чудесная проза:

«Учитель — это не тот человек, который тебя чему-то учит. Это тот человек, который помогает тебе стать самим собой».

Под знаменем этих слов, в свете «теории увлечения», мне хотелось бы привести одну из работ по занятиям мастерством, выполненную студентами в этом году. Тема задания: «Что я умею делать?» Выполнено оно было с большим увлечением. На мой взгляд, эти несколько работ представляют быстрый снимок «лица» курса, как бы снятого скрытой камерой.

Естественно пока не называть в печати имен — для этого придет свое время. Каждой из работ предшествуют краткие сведения о возрасте автора и занятиях до поступления в институт.

В программе обучения мастерству сценариста практикуются так называемые «аудиторные задания». По теме, предложенной мастером, курс пишет работу, не покидая аудитории, в течение всех шести академических часов.

Целью этих работ может быть освоение различных элементов сценария или же просто творческое развитие предложенной темы. Нередко аудиторное задание является как бы творческим подстегиванием инициативы студентов, в том случае, когда они больше собираются работать, чем работают.

Авторы этих нескольких работ — студенты первого курса. Они не нуждаются в подстегивании (тьфу, тьфу, не сглазить!). Данная тема предложена мною курсу как способ искренне и глубоко оглянуться на себя, отдать себе отчет — с каким трудовым и духовным багажом вступает каждый из будущих сценаристов в свою творческую жизнь.

КАТЕРИНА ВИНОГРАДСКАЯ,
кинодраматург, доцент

„Что я умею делать?“

• • •

Автор окончил специализированную английскую школу в Москве. До института работал секретарем суда. 19 лет.

Сейчас уже не помню, кто первый посоветовал мне выбрать профессию столяра. Были и другие специальности — токари, фрезеровщики, и там меня подкупала вся механика работы за станком, точность расчетов, движений собственных рук, снопы искр, наконец, огромные предохранительные очки, как у мотоциклиста. Там было много масла, и запачканные комбинезоны, и руки то и дело приходилось вытирать «концами» — старыми тряпками, и не хватало воздуха, тускло горели лампы, и время тянулось мучительно долго и утомительно, но зато эта работа вызывала уважение и считалась «нешуточной».

И все же я не встал к станку в комбинезоне и очках, а предпочел иметь дело с древесиной. Здесь процесс обработки происходил на глазах, брусок постепенно становился тоньше, каждое твое усилие, каждое движение рубанком или стамеской давало незамедлительно свой результат. Можно было испытывать удовольствие оттого, что расчет оказался правильным и в соединении нет перекоса.

Так мне казалось поначалу. Впоследствии мое удовольствие от столярной деятельности сменилось отчаянием и презрением к самому себе. Дело в том, что древесина требовала уважения, внимания и была капризна, а моя несобранность, неаккуратность в расчетах или неожиданное неистовство, когда я вдруг с ожесточением начинал строгать доски, забывал о «гостах» и неминуемо перестрагивал, — словом, полное мое разгильдяйство приводило к плачевным последствиям, и много заготовок, отмеченных моим столярским талантом, отправлялось на свалку.

Но все это происходило еще в стенах школьного здания, в небольшом подвале, и здесь мои «художества» были не внове.

Мой шеф, человек сдержанный и глухой к фантазиям, давно презирал меня и с самого начала отказал мне в смекалке и «рабочем достоинстве». Впрочем, он ни разу не сделал мне ни одного упрека, но я понимал, что за молчанием кроется необычайное, стоическое презрение.

Даже фамилию мою он не удосужился запомнить и постоянно ошибался, нелепо прибавляя к ней неестественные окончания.

Он был угрюм, словно когда-то его навсегда расстроили. С тех пор он ходил грустный и про себя, видимо, сетовал на жизнь. С этой угрюмостью он порой рассказывал про войну, про партизанские отряды, и лес, где они стояли и дрались с немцами, в его изложении был особенно темен и мрачен. Казалось, он и тогда считал улыбку неуместной роскошью и общался только с деревьями, поглаживая их по коре.

Но ко мне он был особенно суров и непримирим. Я и сам стал относиться к себе критически и обнаружил, что его презрение вполне естественно. Так можно было презирать нахлебника, и я чувствовал себя чем-то обязанным этому серьезному, много перестрадавшему человеку.

Неожиданно для себя я стал старателен, постигая тонкости столярного дела, обрел чувство меры в работе, деловитость, внимание к мелочам. Так постепенно я подбирался к тому, чтобы собрать табуретку — азы и прошедший этап для каждого приличного столяра, а для меня, запоздавшего в своем столярном развитии, — венец мечтаний.

Это время как раз совпало с другим моим устремлением. Оно было нелепо и даже постыдно для серьезного человека. У меня появилось странное желание все описывать — все, что видишь, будто фотографируя.

Множество пейзажей запечатлел я на бумаге: печальные осенние деревья, сияющий в росе сад и бурный дождь, но эти пейзажи были безлюдны, словно я писал о странной пустынной планете, где нет промышленных городов, и самолетов в небе, и песен под гитару, и миловидных девушек, что любят, да не выходят замуж, и нет, конечно, угрюмого столяра Ивана Ивановича.

Именно он и стал тем первым человеком, о котором я решился писать.

Я наблюдал за ним украдкой, а дома пытался воссоздать его образ на бумаге. Но как я ни пытался распознать его при встречах, во время работы, он выходил у меня на деле либо очень суровым, безжалостным, либо уж очень грустным, готовым в любую минуту расплакаться над своими горестями. Так я создал целую галерею Иванов Ивановичей, но всякий раз, когда являлся в мастерскую, понимал, что он все же один-единственный и совсем другой.

Тогда в моей жизни было два дела — столярное и писательское, и в обеих областях я выглядел беспомощным, но не сдавался и портил и древесину, и бумагу.

Однако скоро лед тронулся. Три ножки табуретки были готовы. Мои успехи на этом поприще стали очевидны. В работе я сделался рассудительным и не суетился.

Шеф, заметив мое усердие, стал ко мне внимательным. По мере повышения моего мастерства он менялся на глазах.

Его первая улыбка, предназначенная мне, воспринималась после всей суровости и ледяного презрения как долгожданная и бурная весенняя распутица. Даже о войне он стал говорить с усмешкой, вспоминая про некоего Ивана, кумира и весельчака тех дней.

Весной табуретка стояла на моем верстаке, сияя белизной. Она получилась чуть хромой, и тогда я слегка подпилил одну из ножек.

И этой же весной на столе у меня лежала клеенчатая тетрадь, посвященная от начала до конца Ивану Ивановичу. И каждый раз Иван Иванович был чуть иным, чем его сосед по тетради, в другой зарисовке.

Через несколько дней мы прощались с Иваном Ивановичем в пивном зале. Время совместной работы осталось позади и постепенно должно было забыться. От этого всем становилось немного грустно. А шеф при-

вык к подобным расставаниям. Он забывал нас, как забыл всех наших предшественников, тоже бравых столяров. И то, что мы уходили теперь, не являлось для него существенной потерей; напротив, он выглядел веселым и рассказывал про шутника Ивана. Мы пили пиво и смеялись.

В конце концов наш шеф стал сам отпускать шутки, сыпать прибаутками, поговорками. В этом смысле запасы у него казались неисчерпаемыми — их бы хватило на целые годы сплошного смеха.

Перед нами сидел этот самый Иван-шутник из мрачных лесов Буковины, а смех его теперь был отголоском того вечного, неудержимого смеха, который прорывался тогда у него даже во сне.

А теперь вдруг опять настали те времена, только бравые ребята пили пиво, а не сидели в лесу.

Домой я пришел поздно вечером, держа свою табуретку под мышкой, нам дарили наши изделия, плоды упорного труда.

Я понимал, что необходимо открыть тетрадь и перечитать записи про Ивана Ивановича. Теперь они никуда не годились. Предстояло начинать все заново.

Так, едва завершив эпопею с табуреткой и насилу собрав ее, я принялся за иные дела. Табуретка стояла собранная, как память о моих мучениях. С ней было покончено, будто отошла назад целая жизнь.

А Иван Иванович, описанный мною многократно, теперь заново начинал свой путь, и будущее мое повествование казалось мне бесконечным. Впоследствии Иван Иванович превращался в других героев, а те — в других, одна история сменяла другую, а до финиша, слава богу, далеко и теперь.

● ● ●

Автор недавно окончил службу в Советской Армии, до этого был учителем в латышской сельской школе. 24 года.

Может, это нескромно, но мне кажется, я многое умею делать. Так складывалась жизнь: нужно было уметь. Самое важное, что мне хотелось бы уметь, — это уметь быть справедливым. Быть самостоятельным и стойким, быть полезным тем, кто слабее, кто нуждается в помощи; уметь общаться с людьми, понимать их, уметь побороть в трудную минуту жизни свои слабости, уметь, где нужно, находить правильный выход. Все эти умения вместе определяют умение быть хорошим организатором.

Я не помню своего детства. Не было у меня детства. Были работа и связанные с ней заботы, обязанности. Были нужда, обиды, трудное познание азов жизни.

Мать, сколько я ее помню, болела. До войны она батрачила у кулаков, наших «серых баронов». Надорвалась в свои лучшие годы, потом была нетрудоспособной. Отец с войны не вернулся, жили мы с матерью вдвоем. С малых лет она мне внушала: жить — значит работать. И я в меру своих силенок помогал ей. Летом мать через день ездила довольно далеко в районный город — на лечебные процедуры. Все хозяйство — на мне. Основное хозяйство — корова. Удивительное существо моего детства. Друг. Я оказался «привязанным» к ней, когда мне исполнилось четыре года. Вокруг хутора, где мы жили, образовался колхоз. Мать в него не вступила, и, естественно, нас лишили приусадебного участка. Пришлось нам с коровой бродить в поисках неколхозных канав и межей. Как бы горько это ни было, а с коровой кому-то надо ходить. Корова — это молоко, а молоко — это жизнь. Вот первый аз моего бытия. Некоторым кажется, что пастух — это что-то романтическое! Но каждый день с четырех лет вставать с первым светом утра и бродить целый день — жара или дождь, — бродить и бродить, ища свободный участок травы, — как хотите, это горько.

Весь день ребенок предоставлен самому себе, одинок и нем — не с коровой же говорить! Говоришь сам с собой, глядишь на проезжающих, занятых своими делами людей — начнешь придумывать, кто они, куда и зачем едут, бедные они или богатые, придумывать, а что было бы, если б у нас был такой конь! Не удивительно, что корова оказывалась близким существом. Близким и милым. Нередко было, что, заметив, как я хнычу, корова бросала свое «дело» и нежно лизала мне рубашку, руки, не отходила от меня, пока я не переставал плакать. А если бежала по дороге собака, Ильза всегда заступалась за меня, заслоняла, выставляла рога. Когда в полдень ложилась, я пристраивался рядом, и она прижимала меня головой к своему теплому телу, и было так хорошо, ничто не страшно! А то бывало, возьмет — и бросит меня. Подпрыгнула, подняла хвост колесом — и нет ее! Ускакала. Я, конечно, со страшным ревом бегу за ней — пропадет моя Ильза, что я матери скажу, как вернусь домой? Это были жестокие минуты. Но через некоторое время, вдруг смотрю, сама примчится, стоит передо мной, хлопает своими длинными ресницами, будто говоря: «Что, дурачок, испугался?» А я от счастья, что она все-таки вернулась, все ей прощаю. Да ладно уж!

И так до поздней осени.

Зимой были другие увлекательные дела.

Мать была хорошей вязальщицей, славилась у женщин. А в мою обязанность входило наматывать шерсть на шпульки — у нас такая машинка для этого была — и потом разносить по заказчицам готовые шерстяные кофты, свитера. Я делал это с охотой, дороги хорошо знал после летних похождений с коровой, знал и людей: шагай только! Кругом снежные поля, тишина вокруг, звонкая, величественная. Сверкает белизна сугробов. (Пройтись бы так теперь!)

Вероятно, я был очень впечатлительным ребенком. Запомнил быт хуторов, их обитателей. Уроки жизни продолжались и тут. Однажды богатая хозяйка (веселая, ласковая, всегда улыбающаяся мне) решила угостить меня яблоками. У них был большой сад. Не подозревая, что я по детскому любопытству пошел за нею в кладовку, она стала выбирать яблоки. Я видел, как тщательно она отбирала самые испорченные, самые гнилые. Для этого ей пришлось опустошить несколько огромных корзин. Поблагодарив «добрую хозяйку», я ушел. Но ни одного яблока не принес домой. Я выложил их все на крыльце богатого хуторского дома.

Я понял из этого случая, что люди не всегда поступают столь же прекрасно, как улыбаются. И что хозяева богатых хуторов чем-то очень отличаются от тех, кто живет в таких домах, как мы.

Важным для меня был день «прочесывания лесов».

Утром из разгромленных бункеров свезли к волостному дому трупы убитых «лесных братьев». Они лежали в ряд у крыльца, для опознания. Некоторых я знал. Что это все обозначало, я понял гораздо позже, а сейчас с ужасом, не оглядываясь, проворно прошел мимо.

Вскоре в мою жизнь вторглись книги, рисование, затем театральные постановки, которые меня невероятно захватили. В Латвии с давних пор популярны самодеятельные сельские коллективы. Это время, до начала систематического посещения школы, было самым ярким в моей жизни. Я считаю его началом становления многих основных черт моего характера. Считаю, что чувство ответственности за дело, которое тебе поручили, сознание долга, обязанности, чуткая внимательность к явлениям окружающей жизни — все это, как мне кажется, происходило именно тогда. Проснулись и главные интересы, страсти — такие, как придумывание разных историй о людях, случайно встреченных, рисование, увлечение театром, жажда активных действий.

Мне было семь лет, когда мы переехали в город.

Жилось еще труднее. Прежде всего нас стало трое. Отчим вернулся из заключения (ему за предательство дали 25 лет, но упорным трудом он сократил срок). Он вернулся озлобленным на весь мир, пьянствовал и срывал всю злость на мне. Это длилось нимного-нимало — до того, как мне исполнилось шестнадцать лет. И тут мне удалось свергнуть иго отчима. Я связал его и дал ему возможность самому почувствовать то, что он долгое время заставлял испытывать меня. Он ненавидел меня не только как пасынка — мы уже ясно не сходились во взглядах. Вся родня у него были люди, запятнанные во время немецкой оккупации. Ясно, что обстановка в доме была чрезвычайно тяжелой. Но это обилие зла стало для меня противоядием. Вероятно, из-за резкости моих взглядов и действий я получил в школе прозвище «чекист». В пионерскую организацию школы я вступил тайком от семьи. Потом, конечно, досталось здорово.

Года два мне пришлось прятать галстук от домашних.

Это тоже было становлением убеждений: отстаивать свои взгляды, быть стойким. Та же история повторилась, когда я решил вступить в комсомол. Я был полон предложений и затей, энергия кипела во мне, я придумывал и организовывал в школе разные мероприятия, вербовал ребят в комсомол, даже что-то вроде «семинаров комсомольца» с ними проводил, но вот сам — не мог вступить.

«Попробуй только!»

Конечно, было стыдно. Ребятам всего не объяснишь. Дома — настоящая «гражданская война». Но победил все-таки я. Чтобы учиться в дневной школе, нужно было работать, стать материально независимым от семьи. Добрые люди нашлись, устроили библиотекарем в детскую библиотеку. Это время — время опьянения «самостоятельностью». Дома мне вынуждены были предоставить «свободу и волю». Как только школу закончил, я из дому ушел.

Год проработал в совхозе. Техником в большой бригаде, на территории крупного колхоза. Дали опись скота и «бросили в жизнь». Действуй! Поднимай сельское хозяйство! Начались «мои университеты». Требовались различные и новые умения. Совхоз слабый, организации — никакой, люди без веры: вот и действуй. Придешь в хутор, на ферму, а там старый хозяин так и ходит в сторонке, ждет, чтобы «поговорить по душам»...

И начинается «диспут»... «Почему из твоей фермы все доярки отправляют в молочный завод меньше молока, чем я раньше из одного своего

хутора отправлял?»; «Почему у меня на полях росло все, а у вас то одно не родится, то другое!»

Я, конечно, брыкаюсь, как могу, отвечаю, но что ему скажешь, когда он на самом деле прав! Хорошо, если накричимся вот так, добром, а то в другой раз как пристанет с водкой! Да, настоящий экзамен на зрелость приходилось сдавать! Справлялся. Важные истины приходилось постигать на ходу. Иногда, когда слова не доходили, приходилось убеждать делом, принимать роль «доярки» на себя. Теперь полсотню коров я, пожалуй, и не осмелился бы выдоить, а тогда от одной злости доил и справлялся. Это были тоже «упражнения» на выдержку и умение! Пригодилось!

Пригодится, возможно, и то умение, что приобрел, проработав год учителем, и все то, что испытал за три года службы в армии. В жизни столько интересного, умей лишь его находить! Так же много и хороших людей. Мне везло на них.

Вероятно, это не все, чему научила меня жизнь.

Все, что я знаю — так или иначе, — стало в жизни моим умением.

Хочу и мечтаю доказать это делом!

● ● ●

У автора высшее филологическое образование. До института — журналистка. 28 лет.

К сожалению, мало что умею делать, не пришлось как-то в жизни. Очень завидую тем, кто имеет несколько профессий, а у меня — всего одна: журналистика. Но она дала мне известный жизненный опыт, многому научила, хотя я и не могу поручиться, что я это «дело» знаю исчерпывающим образом.

Она, эта профессия, очень связана с жизнью, отражает ее, иногда верно, иногда совсем неверно, и сама она, как жизнь, неисчерпаема. До того, как я стала заниматься ею, я относилась к ней, признаюсь, с некоторым презрением, и все-таки она меня кое-чему научила. Чему? Выслушивать людей, например.

Я работала в отделе писем вечерней городской газеты. Каждое утро секретарша Земфира, тощая девица, очень добрая, глубоко сознающая важность своего служебного положения — секретарь редактора! — приносила нам почту.

Письма... Самые, самые разные. Наши корреспонденты — это в основном жалобщики-пенсионеры и отставные полковники. Они обстоятельно излагали недостатки городской жизни: транспорта, торговли, строительства и так далее, и предлагали меры их искоренения. Иные из них свято верили в могущество газеты, другие считали, что газета «может и не хочет», и поэтому в конце писем мы уже искали и обязательно находили ценные предложения и универсальные советы не списывать их писем «в архив», а «реагировать» на них.

Пенсионеры были «доки» по части как общественной жизни города, так и самой газеты. Они мстительно выискивали на наших страницах корректурные ошибки и «опечутки». Их писем, как огня, боялись в нашей корректорской, а старший корректор Жанна, звоня по утрам, наигранно-бодрым голосом спрашивала:

— Что пишут, предлагают, советуют наши читатели?

(Так называлась одна из наших рубрик.)

Мы, то есть чаще всего я, в ответ сообщали:

— Наши читатели возмущены безграмотным отношением газеты к печатаемому в ней тексту.

— А что там? — уже испуганно спрашивала Жанна.

Множество писем начиналось со стереотипной фразы: «Прошу опубликовать в вашей газете», а к этому прилагались чаще всего стихи, рассказы, повести, фельетоны, рецензии — наши читатели творили в самых разнообразных жанрах!

Наши корреспонденты также часто просили опубликовать благодарности: врачам, почтальонам, продавцам (их же часто и ругали!). Жалобы нам доставляли в неограниченном количестве в письменном виде, а также самолично. Мы знали все, что делается почти в каждом дворе города, благодаря энтузиастам-корреспондентам, которые «ставили газету в известность»... Иногда мы могли помочь и помогали, иногда не могли, и каждый из нас беспомощно оправдывался одними и теми же словами: «...но ведь газета не может...» И, ох, как часто она не могла! Могла она (в нашем лице) только терпеливо выслушивать в этих случаях.

Приходили брошенные женщины (всегда с детьми, как вещественными доказательствами). Женщины рассказывали разные, но в конечном счете одинаковые истории, они ненавидели бросивших их мужей, и все-таки подспудным рефреном проходил через все их повествования неслышный вопль: «верните мне этого мерзавца». Приходили и мужья,

которым жены отказывали в праве видеть детей, хотя юридически они это право имели. Мы были вынуждены выступать арбитрами в этой схватке, клубке непримиримой ненависти и такой же непримиримой любви...

Люди приходили к нам с самыми разнообразными просьбами.

Помню уютную и ласковую, совершенно одинокую старушку, которой уже ничего от жизни было не нужно — только одну газовую плиту. Всем соседям поставили, а ей нет! Говорят, не позволяют технические условия, но как же — всем поставили, а ей нет!.. Она смотрела на меня голубыми, прозрачными от старости глазами, и я понимала: она убеждена, что я всесильна. А я в это время представляла, сколько мне придется звонить, ходить по райсоветам, писать и просить, чтобы ей поставили эту самую плиту! Плиту поставили. Старушка пришла благодарить, а так как в тот день редакция послала меня по заданию, старушка просидела в нашей газете, ожидая, четыре часа.

Просьбы были разные и касались, так сказать, проблем материального порядка, но большинство посетителей начинали с того, что подробно и обстоятельно рассказывали свою жизнь. Нас в отделе было пятеро, и все мы постепенно научились угадывать, с чего начнет «клиент» (так мы называли между собой посетителей), и таких, что рассказывали с самого начала свою биографию, подсовывали обычно мне.

Постепенно каждый из нас специализировался в той или иной области. На мою долю пришлись квартирные вопросы, жилищные недоделки, разводы.

Пришла как-то курдянка с выводком ребятишек, молодая еще женщина в пестрой юбке-плиссе и бархатной кофте (модернизированная национальная одежда). Она стояла передо мной, воинственно выдвинув грудь и мешая русскую и грузинскую речь. Она быстро-быстро и с невероятным темпераментом рассказала, что живет с детьми, мужем и его родителями в небольшой подвальной комнате. Очень тесно, очень плохо. Она требовала от меня, чтобы я дала ей квартиру.

Объяснить этой женщине, что редакция квартир не дает, не было никакой возможности. Посылать ее по инстанциям с этим выводком, а судя по всему ожидалось еще одно дитя, было просто жаль. Я тоскливо думала о том, что мне предстоит, а она уже рассказывала, что была пионеркой, когда ее просватали, что отдали ее замуж пятнадцати лет, что муж ее — грузчик при магазине минеральных вод, свекровь торгует семечками, а дети все, как один, болеют.

Потом она приходила каждый день.

Два раза в неделю от 5 до 7 в приемной редакции происходили юридические консультации. Юрист и один из сотрудников отдела писем принимали посетителей. Мы вместе с юристом выслушивали порой невероятно запутанные судебные дела и советовали (ни в чем другом мы, по существу, не были компетентны), как поступить, на чем акцентировать, к кому обратиться за помощью.

Так передо мной прошли за время работы в редакции сотни людей, с самыми разнообразными человеческими судьбами, конфликтами, характерами, претензиями, взглядами, требованиями. И до сих пор я нередко вижу перед собой этот плацдарм журналиста, своеобразное поле боя — крохотную комнатку с тремя письменными столами, стоящими впритык, и идущих сюда бесконечным потоком людей, людей, людей...

• • •

Автор до института — рабочий, монтажник-верхолаз. 23 года.

В детстве я любил рисовать и часто ходил в музеи. Когда я смотрел картины, мне казалось, что смог бы вот так нарисовать, если бы поучился. Но я был робкий и ленивый, и не было человека, который отвел бы меня за руку учиться. В школе я учился до седьмого класса тихо и вяло, шалил много, а когда попадал в незнакомую обстановку, мне говорили, что уж очень я тих и напуган.

Когда мне было тринадцать лет, один человек все-таки взял меня за руку — это была моя старшая сестра. Она отвела меня в строительный техникум, и я стал сдавать вступительные экзамены. Мне повезло в том смысле, что я не только поступил, но и попал в хорошую группу. Эту группу вспоминают там до сих пор как самую лучшую за всю историю техникума. Это была очень веселая группа, но учились все хорошо — легко давалось. А все-таки после первого года я «забузил», перестал ходить на занятия, захотел поступить в художественное училище, но взрослые не дали мне «сбиться с дороги», и я продолжал учиться. В группе постоянно ощущалась атмосфера праздника, каждый играл в «театр для себя» и старался веселить других. Когда я попал на первую свою работу (по назначению, на три года), я все еще не умел переключиться на «взрослую» жизнь и продолжал пользоваться прежними способами общения с людь-

ми. Так, например, я начал с того, что написал автобиографию на многих листах, подробно объясняя, почему я не был в окружении, в плену и пр. Скоро на работе меня все узнали, но относились хотя и неплохо, но несерьезно.

Работу я тогда ненавидел. Меня начинало тошнить при взгляде на здание, где работал. Почти все время отдыха я писал стихи и рисовал карикатуры на окружающих. Через полтора года, зимой, весь отдел строителей сократили в связи с консервацией. Я был обрадован и напуган. Предстояло искать другую работу.

Тут начинается новый, серьезный период моей жизни.

Я устроился на работу без всякого труда. Просто обратился во вновь организованный трест, и меня сразу приняли. На работу нужно было выходить со следующего утра. Но когда я пришел, оказалось, что трест переезжает в другое помещение. Нужно было перетаскивать туда столы, кульманы и прочее, и так как кроме меня в штате треста было пока что только двое мужчин, то поработать пришлось много.

Устройство на новом месте затянулось чуть не на месяц, каждый день поступало какое-нибудь оборудование, заказов на проектирование пока не было. Я даже подумал, что взяли меня сюда грузчиком, и когда грузить уже будет нечего, а с проектированием металлических конструкций я не знаком, то пожалуй, придется увольняться.

Но все постепенно наладилось, и работа в этом тресте явилась подготовительным этапом перед деятельностью в большом специализированном институте, где за полгода я узнал, что такое металл, научился расчленять сложные узлы металлоконструкций, читать чертежи.

Здесь уже ко мне относились, как к взрослому рабочему, терпеливо учили. Пришлось вспомнить геометрию и тригонометрию. Работать теперь приходилось весь день, но это было менее утомительно, чем бездельничать.

За период перетаскивания тяжестей мускулы мои окрепли, а то обстоятельство, что на курение в коридоре теперь не было времени, положительно сказалось на здоровье.

Коллектив был молодой, симпатичный. Но меня тянуло поездить, посмотреть мир. И вот мне посоветовали обратиться на работу, дающую возможность таких поездок. По сути, эта работа была связана с той, что я делал теперь. Когда долго сидишь на одном месте, как-то даже не верит-

ся, что можно куда-то уехать. Так и мне не верилось, но все же я перешел в другую организацию и в первый же свой рабочий день уехал на Урал, в город Новотроицк.

Орск-Халиловский металлургический комбинат.

Он тянется на много километров вдоль железной дороги. Все население города — рабочие этого комбината. Первые дни мы, приехавшие сюда рабочие, устраивались, получали спецодежду, инструмент, проходили инструктаж. Нам предстояло произвести обмер и обследование конструкций установки грануляции шлаков.

Я мало представлял себе работу обмерщика, но держался молодцом. Все было здесь ново для меня: и климат, и город, и завод — все меня радовало. Когда я в первый раз увидел нашу установку, она показалась мне огромной. Два мощных электровоза медленно подвозили к ней составы огромных котлов, полных расплавленного шлака. Шлак красными струями лился на вращающиеся в струях воды барабаны и превращался в строительный материал — рассыпчатый, пористый. Два длинных ряда решетчатых колонн на высоте пяти-шести этажей (15—20 метров) были связаны между собой стальными фермами. Все конструкции обросли толстым слоем шлаковаты, как елки снегом в зимнем лесу. Воздух вокруг сооружений весело искрился от летающей шлаковой пыли.

Мы поднялись по лестнице на специальные мостки на уровне ферм.

С высоты был виден весь завод и дальше степь до горизонта.

Несколько километров тянулась канатная дорога на завод шлакоблоков. Механик гранустановки предупредил, чтобы мы не брались руками за перила, потому что тончайшие волокна шлаковаты вопьются в тело и вызовут раздражение кожи. Глаза щипало, воздух сверкал. Хотелось спрятать глаза, не дышать. Казалось, час пребывания тут грозит гибелью. Настроение мое испортилось.

— Ничего, — хлопнул меня по плечу мой бригадир, — в мартене хуже. Тут хоть воздух чистый.

Когда видишь воздушных гимнастов или монтажников, висящих неизвестно на чем, кажется, что все это понарошку, что они полностью гарантированы от всяких случайностей. Просто не укладывается в голове, что жизнь вот этого человека сейчас зависит только от его силы, самообладания, ловкости.

Мы вышли на работу вдвоем с моим напарником — опытным верхолазом. Он взял весь инструмент и альбомы и легко, как обезьяна, полез вверх по решеткам диагональных связей между колоннами. Через минуту он был уже наверху и манил меня рукой. Цепко хватаясь руками в защитных рукавицах, я полез к нему. Вниз я не смотрел, но на каком-то уровне высоту почувствовал, и меня затошнило. Взобравшись на ферму, я выбросил рукавицы и, пренебрегая уколами, ухватился пальцами за стальные уголки — так казалось надежнее.

От движений мостового крана ферма дрожала, и я дрожал на ней и думал, что ни за что не смогу спуститься, так и буду сидеть тут, пока не потеряю силы и свалюсь вниз. Видимо, я позеленел, потому что напарник мой закричал: «Не смотри вниз!» Мы просидели там с полчаса. Напарник все время молол какую-то чепуху, чтобы отвлечь меня от мысли о безвременной кончине. Я успокоился настолько, что смог двигать руками, и мы медленно спустились на землю.

— Молодец, — сказал мне напарник, — а я думал, ты свалишься от страха.

Со второго раза страх мой прошел совершенно, как будто его и не бывало. Дни стояли солнечные. Постепенно мы научились не замечать иголок шлаковаты и сверкающей пыли в воздухе, работали обнаженные до пояса, загорая во время работы.

Иногда одинокий порыв ветра прилетал из степи, ударял, пытаясь столкнуть с конструкции, вырывал из рук листик с зарисованным узлом. Иногда ветер дул упорно, поднимая во всем городе то, что местные жители называют «оренбургским дождем», — тучи страшной пыли. Купались мы в быстром и прохладном, ворочающем круглые голыши Урале.

За месяц мы обмерили всю установку и на две недели уехали домой.

После возвращения мы обследовали разливочное отделение мартеновского цеха и разливочные машины. Мы познакомились там с множеством различных людей. Через несколько месяцев мы уже дома приступали к проекту реконструкции, а из Запорожья, с завода «Запорожсталь», пришел уже новый заказ для нашей бригады. Другой город ждал нас.

• • •

Автор до института печатался в республиканских газетах Туркменистана. 20 лет.

Мне кажется, я кое-что умею. Например, умею мечтать, постоянно, дни и ночи. А еще я умею...

Это в нашем ауле, среди парней, считалось одной из самых современных профессий. В аулах Туркмении почти все мужчины, а уж старики поголовно бреют себе головы до нуля. Может быть, это объясняется тем, что у нас очень жарко? Может быть, тем, что Аллаху не нравится, когда мужчина делает себе прическу, и поэтому все религиозные старики действуют по его вкусу? Брить наголо труднее, чем стричь или сделать полубокс, римскую стрижку и так далее. Но все равно, мне было необходимо шагать со временем наравне, не отставать от жизни.

Но где найти первого клиента, чтобы научиться! Никто в ауле не доверял мне своей головы. Сколько ни просил, как ни убеждал — пользы не было. Даже дедушка, всегда старающийся выполнить мое желание, категорически отказался. Что мне делать!

Тренироваться необходимо. Тренировка во всяком деле — половина успеха.

Взял я деревянную болванку, на которой дедушка кроил и шил шапки, и начал водить по ней бритвой. Неделю я таким образом тренировался, но чувствую: все-таки это не то! Мне нужна человеческая голова. Я удивлялся, почему никто не идет мне навстречу в моем стремлении к самой современной и очень нужной человечеству профессии парикмахера? Даже бесплатно — и то не соглашаются. В городе в какую парикмахерскую ни зайдешь, мастер сдерет с тебя минимум сорок копеек. А тут не соглашаются даже на бесплатное бритье! Отсталость!

Наконец мне пришла в голову удивительно простая мысль. А почему бы не потренироваться на других живых существах, которые, во-первых, живут во множестве среди нас, а во-вторых, наверняка возражать не будут: на овцах!

Зарядил я машинку лезвием, пошел в овчарню. Там дремали две овцы и три ягненка. Начну с самого малого: с ягненка. Но вспомнил я поговорку дедушки: начинаешь дело — начинай с самого большого! И подошел ко взрослой сердитой овце, лежащей посреди овчарни. Я стал ласкать ее, она спокойно жевала. Потом что-то до нее дошло, она перестала жевать

и внимательно посмотрела на меня. А я — р-раз!.. — и провел машинкой с ее макушки до лба между ушами! Овца вдруг заорала возмущенно: «Мэ-э-э!» — и вскочила с места, но я бегом догнал ее и побрил еще раз. Лоб ее стал мокрым, выступила кровь, и бедняга-овца, глядя на меня и мотая головой, блеяла ужасно. А я подумал: «Получается!»

Увлекшись, я решил обрить и вторую овцу.

Но только я поднес к ее лбу машинку, она мигом вскочила и так стукнула меня головой, что я вместе с машинкой очутился в лоханке.

После этого я, конечно, решил не иметь с овцами дела, в общем, как деловые люди говорят, плюнул на них и отправился к ягнятам. С малышами я быстро справился. Правда, нечаянно порезал им головы, но это ерунда, до свадьбы заживет, и, кроме того, я ведь для гигиены посыпал им песком головы. Но самое главное — я все-таки научился брить по густой шерсти!

Конечно, дед очень скоро узнал о моей «работе». Худшего разговора, чем этот, у нас с ним давно не было. И целыми днями после того, как я побрил наших овец и ягняток, я заставал деда в овчарне с бутылкой лекарства в руках.

Но овцы уже меня не интересовали: хватит, потренировался.

Прежняя проблема встала передо мной: человеческая голова.

Вскоре к нам в гости приехал мой дядя. Родителей дома не было — по какому-то делу они уехали в другой аул, — и мы с дядей вдвоем сидели, шутили, беседовали, он был большой шутник, мой дядя. Среди шуток дядя вдруг снял шапку, протер платком голову и лоб. Я сказал ему, что волосы у него слишком отросли, надо бы побрить голову. Если дядя хочет, я с удовольствием его побрею.

Неожиданно дядя согласился. Я приступил к работе.

Сначала намочил голову, как положено, затем осторожно провел машинкой сверху вниз. Дядя нахмурился, но ничего не сказал, только дернул головой. И надо же — откуда взялась кровь? Я ее вытер потихоньку и продолжал брить дядину голову. И снова показалась кровь! Больше всего я боялся, что кровь вдруг капнет на пол и дядя это заметит...

Оставил я дядю на минутку в покое вместе с его головой и бросился к тумбочке за ватой. Копался-копался, наконец нашел, сунул вату в карман. На вопрос дяди: «Что ты там ищешь?» — быстро ответил: «Конфету ищу!» Но заметил, что дядя как-то странно покачал головой. Вернувшись,

я незаметно вынул из кармана вату, приложил ее к порезам, а их оказалось уже несколько, — и опять начала работать машинка.

Вдруг со двора раздался крик нашего верблюда. И тут дядя задал мне больной вопрос:

— А верблюда ты не пробовал брить?

Но мне было не до шуток.

Я постигал на деле, что искусство парикмахера — не такая легкая вещь. Шутка дяди как-то морально укрепила меня, машинка работала, а кровь, как головная боль, никак не отступала от меня. Уже почти всю вату я употребил на порезы. Наконец дядя остановил мою руку с машинкой.

— Ты на одной половине моей головы уже посеял хлопок. Оставь мне другую, я посею на ней ячмень.

Вот когда я покраснел. Далеко живет наш дядя, а все-таки все про меня знает. Я робко спросил, продолжать ли мне бритье головы. Но дядя сказал, что, пожалуй, нам лучше подождать, когда приедет дедушка.

Но я не жалею о том, что мне не удалось добрить дядину голову. Я ценю опыт. И все-таки я получил опыт в обращении с человеческой головой. Опыт и тренировка — это все!

После этой истории мне все же удалось несколько раз, хотя бы и изредка, получать неосмотрительных клиентов. Чтобы их получить, мне пришлось научиться бойко сочинять и хвастаться, что я брил самые трудные головы и что у меня «легкая рука».

Но, однако, я научусь брить как следует головы соседей и друзей. Больше — я надеюсь, что стану мастером в этом деле!

Если не верите, давайте голову!

● ● ●

Автор до института — врач-нейрохирург. 29 лет.

Я умею строгать рубанком. Переплетать книги. Собирать (разбирать каждый может) приемник. Топить печь. Работать на токарном станке. Ловко пеленать ребенка. Управлять яхтой. Танцевать вальс. Водить автомобиль. Играть в «большой» теннис. Мыть пол. Ездить верхом на лошади. Выбирать арбузы, чтобы ни один не попался зеленым. Показывать фокусы. Варить суп. Читать Стендаля по-французски. Косить. Кра-

сить, клеить, лепить, рисовать. Владеть слаломом. Играть на гитаре. Играть на пианино. Ходить на лыжах. Стирать. Прыгать с парашютом.

Петь?

Вот этого я не умею.

Когда я попал во ВГИК, встал вопрос о материальной базе. Старшекурсники работали сторожами. На дверях котельных висели приколотые кнопками объявления: «Требуются кочегары». Ниже — приписка: нужен какой-то аттестат о прохождении курсов.

Медицины я не хотел.

Я задумался: «А что я умею делать?» Оказалось, что я мало что умел. Вернее, ничего не умел.

Товарищ по общежитию ходил в детский клуб делать там многотиражку. Воспитательница посмотрела на меня и спросила: «А что вы умеете делать?»

— Да вот... — сказал я. — Я умею... умею...

И стал судорожно соображать.

— Он высокий, — сказал товарищ. — Встань!.. Он высокий и спортсмен.

— Да, — сказал я. — Спортсмен...

— А рисовать вы не умеете? Лепить?

Я умел рассказывать сказки, но это, по-моему, клубу ни к чему.

Когда я работал в медицине, я постоянно чувствовал себя халтурщиком. Конечно, я лез из кожи и старался быть не хуже других. Но в глубине у меня было спрятанное ощущение, что я занимаюсь не своим делом. И только поздним вечером, у лампы, доставая обрывки своей беспомощной прозы, я знал, что делаю мое дело.

Ощущение того, что я халтурщик, заставляло меня с повышенным старанием относиться к тому, что я делал. Кроме того, если я чем-нибудь занимаюсь, я должен делать это лучше всех, кого я знаю. Если я чувствую, что для чего-то у меня нет способностей, скажем, для балета, — я бросаю балет, и никто не заставит меня заняться им.

Люмбальную пункцию я хотел делать лучше всех.

Откровенно говоря, для врача люмбальная пункция — это элементарщина, но ведь всякое простое дело можно довести до совершенства. Даже карты во время преферанса можно сдавать так, что это будет виртуозно.

Наш профессор не умел (при мне) делать хорошо люмбальную пункцию. Ординаторы делали их каждый день, руки у них стояли лучше.

Я могу сказать, что делал люмбальную пункцию прилично.

Мы дежурили круглосуточно «по санитарной авиации». В любое время дня и ночи меня могли «бросить» на срочную операцию в какой-нибудь Артемовск.

Помню, я разбирался у постели горящего нездоровым огнем больного, и ко мне приходило удовлетворение, если я решал, что здесь не обойдется без люмбальной пункции. Сразу все становилось на свои места. Даже лампа под потолком сияла по-другому.

И если господь-бог явится вдруг среди ночи ко мне, разбудит и строго спросит: «Что ты, парень, умеешь делать?» — я скажу, не моргнув глазом: «Люмбальную пункцию, господи».

● ● ●

Занятия автора до института: участие в самодеятельности. 20 лет.

Люблю чистить хлев, доить корову, запрягать коня, работать на сенокосе...

Могу перечислить свои умения так, что у самой захватит дыхание. Но зачем? По-моему, все, что я могу (это и есть умение), является лишь необходимой частью существенного, самого главного, какое уж оно есть. Легче было бы написать о том, что я не умею, так как это считаю недоплетенной корзиной во время богатого урожая, когда вовремя не собранные фрукты могут погибнуть.

Ценю в себе умение быть самостоятельной и разобраться в том, что у меня есть и чего нет, самой. Разумеется, хорошие советы нельзя не слушать. Я умею слушать.

С раннего детства мне позволяли все делать самой. Я привыкла работать над собой, над всеми «хочу» и «не хочу», «могу» и «не могу».

Если знаю, что что-то нужно мне и другим, если хватает сил, я работаю, как вол, всю себя отдавая делу. Особенно люблю сельский труд. Это наслаждение — возделывать землю голыми руками. Иногда ногти ломаются о камень, ладони обжигает крапива, а на душе хорошо, до чего хорошо! Любая работа, если ее любишь, кажется красивой, пусть даже она трудная.

Я иду на поле босая, счастливая. Правда, я не работала на поле по двенадцать часов в сутки, но если бы пришлось, работала бы. Встанешь, бывало, на обод, возьмешь вожжи — и пошел целый стог сена в сарай! Хорошо! А то и грабли немудрено сообразить. Выстругаешь штуки двадцать три деревянных зуба, найдешь длинную гладкую палку, подделаешь под нее округлую доску, вделаешь в нее зубья — и готовы грабли. Легко, кажется, а просидеть с этим можно полдня.

В школе нас обучали электротехнике, потом мы получили квалификацию сельских электромонтеров первой категории. Во время практики работали на проведении электролиний в сельской местности: рыли ямы для столбов, взбирались наверх, чтобы протянуть провода и прикрепить изоляторы.

В твердой стене трудно было проводить электропровода, часто не удавались соединения, и в поставленных нами контактах случалось короткое замыкание. А когда все было верно, свет зажигался тéплый и даже торжественный.

Я умею требовать от себя. Чтобы перейти торфяное болото, где кишит от змей, нужно заставить себя это сделать. Чувство слабости я переношу хуже болезни.

Ведь я сильная.

Необходимая моральная устойчивость, сила воли появляются от постоянного контроля над собой, а также от физической закалки.

Занимаюсь спортом, наверно, с самого детства. Первыми попытками использовать для себя ту энергию, что была во мне, стали подтягивания на ветвях деревьев, на которые я взбиралась с превеликим удовольствием, примитивные гимнастические упражнения, возникшие «на природе».

Потом я серьезно занялась спортом, достигла успехов во многих видах легкой атлетики, в плавании, гимнастике. Пределы республики не удалось раздвинуть, но двукратно завоеванное первое место в Латвии по художественной гимнастике и множество хороших результатов в беге и прыжках в длину стали для меня большой победой.

Я научилась владеть собой при любых обстоятельствах. Жизнь научила.

Поступив в Заслуженный ансамбль народного танца, я попала в центр культурной жизни республики. Выступления в опере часто приводили меня к размышлениям о задачах искусства вообще, хотя хореография,

театр, кино, живопись и музыка по-своему своеобразные и различные виды искусства.

Играла по мере сил и возможностей в спектаклях театра драмы, снималась в фильмах Рижской киностудии. Научилась работать над ролью и усилила контроль над собой. В театре говорили: «Тебе бы стать актрисой!»

Но я мечтала о другом.

Стараюсь здраво мыслить, наблюдать за людьми, слушать и понимать их. Наконец — я могу писать, хочу писать. Но существует еще какая-то оболочка, в которой мне трудно дышать полной грудью. Мне нужно избавиться от недоверия к себе, от некоей слабости. Я должна порвать безжизненную оболочку сильным порывом души.

На свете нет ничего прекраснее литературы.

Я горю, я должна дать знать о своем существовании, сгорая этим огнем дотла, ведь есть ради чего.

Как-то я посадила пять деревьев: четыре яблони и тополь. Сейчас мне кажется, что последние пять лет своей жизни я воевала с собой, чтобы твердо стоять корнями вглубь и ветвями ввысь — как дерево, способное дать плоды.

Верю в себя и окружающих меня людей.

Нужно жить бурной и полноценной жизнью. Как? — все зависит от человека. Жизнь нам дается лишь раз.

Не все, что я умею делать, хорошо. Эти кажущиеся пустяковыми мелочи мешают. Зачем, например, играть в жизни? Я ведь делаю это часто.

Другое дело: играю на рояле, знаю теорию музыки, вяжу, вышиваю. Последние два умения — просто необходимость, приятная необходимость.

Работала в больнице. К вечеру — противоположное; часто скакала на коне, чтобы ветер свистел и сердце громко стучало.

Люблю уплывать далеко в море. Страшно, когда большие волны перекатываются через тебя, но растет упрямое желание плыть, плыть. А над головой кричат чайки. Или идти вдоль побережья, идти и искать янтарь.

Море суровое, но оно огромное, красивое, живое.

Я хочу быть рыбаком в море.

Я хочу работать.

Писать.

• • •

Автор до института — монтажница на киностудии. 20 лет.

— Голова раскололась, и оттуда полезло что-то белое, голова раскололась, голова...

Я сижу за звукомонтажным столом и работаю. Передо мной на экране человек говорит:

— Голова раскололась, и полезло оттуда что-то белое...

Говорит он плохо, то есть губы его двигаются, а голос отстает и звучит позже.

Я пытаюсь совместить две эти фазы — подбираю озвучание, делаю речь синхронной. Получается неважно. Не умею я еще как следует делать эту работу, а может быть, просто устала. Наша картина подходит к концу, и три недели беспрерывной напряженной работы дают, наверное, себя знать.

— Голова раскололась, и полезло оттуда что-то белое...

Я уж не понимаю, о чем говорит человек на экране, вижу только его шамкающий рот, не могущий вобрать в себя слова.

Выключаю стол и выхожу из комнаты.

Длинный мрачноватый коридор с лампами в проволочных каркасах. Шестьдесят железных дверей выходят сюда, и каждая со своим именем: «Братья Карамазовы», «Анна Каренина», «Война и мир». Классика! Есть двери помельче: «Щит и меч», «Наташа», «Весна на Одере». За каждой из них своя жизнь в работе и угадывающаяся на экранах, а сюда в коридор долетают только отдельные фразы героев.

Я помню, как первый раз вошла в этот коридор и шла по нему под перекрестным огнем выстрелов и пения птиц, слов, которыми унижали и которыми признавались в любви.

— За минуту этого счастья, — страстно шепчет железная дверь.

— Давай патрон, патрон, патрон! — истерично кричит другая.

А третья дышит близкой деревней, говорит своими петухами, птицами и кузнечиками.

Над этим коридором — еще один такой же. Это монтажный цех киностудии. Здесь работают сплошь женщины и только один мужчина — начальник цеха, неумолимый и злой, — поставлен во главе нас.

Из конца коридора донесся хохот. Там место для курения, сплетен, споров о творчестве.

— Монтажер — профессия творческая, — уверяет бойкая рыжая женщина.

— Брось ты, Нина, не самообольщайся! Я еще с Эйзенштейном работала, с Довженко, а приходит сегодня какой-нибудь вгиковский выпускник — и весь мой монтаж, все мое творчество коту под хвост.

Эти бесплодные разговоры ведутся здесь всегда, и трудно удержаться, чтобы не вступить в этот спор. Но сегодня меня не тянет ни на какие споры. Впереди день работы, потом ночная смена и опять день работы. Завтра в пять часов наша картина будет сдана, а пока не сделано очень многое, и даже одной сцены нет вообще.

Я могу, как всем положено, уйти домой в шесть часов, завтра прийти в девять, но какая-то сила держит меня здесь уже три недели, и, возможно, она называется рабочим сознанием.

В монтажной у нас битком. Вся группа и даже композитор, перебивая друг друга, дают режиссеру советы. А он сидит на вертящемся стуле и крутится в разные стороны.

Сил отбиваться у него уже нет, и потому он принимает на себя весь поток слов. За его спиной, как верный страж и соратник в одном лице, — автор сценария. Человек высокий и грузный, стесняющийся своей комплекции, он любимец всей группы. Вообще, он не профессиональный сценарист, а прозаик: наша картина — его первый сценарий. Писатель он признанный и хороший, а кино для него — дело новое, но, видимо, уже крепко понравившееся, полюбившееся.

Я сажусь за стол, нажимаю педаль.

— Голова раскололась, и полезло оттуда что-то белое...

Странно, но человек на экране заговорил синхронно. Я проверяю еще раз — все правильно. За моей спиной шепчутся автор с режиссером.

— Вырежьте, пожалуйста, эту фразу, — говорит мне режиссер.

— Не вырезай, — наклоняется ко мне оператор, — через пять минут попросит опять вставить.

— Не попрошу, — устало говорит режиссер. — Это плохая фраза.

Я вырезаю.

Так бывает очень часто и на всех картинах. Какая-то фраза или даже сцена стояла в материале много месяцев, и только в последний день по воле одного человека она становится вдруг лишней, ненужной. Чувство вкуса, что ли, обостряется.

Чем ближе к вечеру, тем, как ни странно, сил все больше. Работа идет интенсивнее, и самые неожиданные люди по мере возможности принимают в ней участие. Картина в общем-то кончена, и вся оставшаяся работа лежит на плечах режиссера и монтажниц, но многие — художники, операторы, администраторы — не уходят; они стоят в двух тесноватых комнатах и уже в который раз слушают выученные наизусть диалоги героев. Многие дни, проведенные вместе, часто в непонимании, в ругани, сблизили их под словами «наша картина».

Автор наш сидит в углу на стуле и с недоумением наблюдает за размотанной по столам пленкой и эпизодами, перелетающими из одной части в другую. Наверное, он думает, что завтра уже невозможно будет сдать картину — слишком многое еще надо сделать. Он ошибается по своему незнанию.

Завтра все будет готово, и все эти люди, так дружно работавшие на одной, завтра или послезавтра уже будут работать на других картинах и даже с трудом соберутся все вместе на премьеру.

Время близится к ночи. На тонстудии начинается смена перезаписи — сведение речи, музыки, шумов на одну пленку. Цех уже опустел, двери наших комнат открыты, и по всему коридору разлетаются одиночные выстрелы, а потом и целая пальба, звучащая с наших пленок.

Режиссер мечется из одной комнаты в другую, иногда звонит жене и, закрыв рот ладонью, шепотом советуется с нею.

Автор все сидит в углу на стуле и часто спрашивает, не помочь ли чем, не отнести ли куда-нибудь коробку, не перемотать ли ролик, не закрыть ли дверь.

Как рассказать о том, что делаю я в эти быстротекущие ночные часы? В общем, работа (и в частности, мое умение) состоит из тысячи мелочей, наверное, даже не очень важных, а впрочем, если приходится это делать, то, конечно, они необходимы.

Ночь шла, в зале перезаписи делали одну часть за другой.

Режиссер был доволен и даже заговорил о категории. Тут все, но про себя вспомнили, что картина слабая и надеяться в общем не на что. Я тоже подумала об этом, и на секунду захотелось все бросить, пойти домой, поесть и спать или, может быть, сходить куда-нибудь, развлечься. Я думала о том, как много сил и времени отдаем мы здесь все заведомо плохому искусству. Потом я решила, что режиссер отвечает за плохое качество картины, а мы все здесь на производстве, и просто надо работать

и тем выполнять квартальный план года по выпуску художественных фильмов. И после я еще несколько раз замечала, что когда приходит время аврала, стараешься не думать, что картина неудачна, а просто отдаешь ей все силы, как будто она самая лучшая, умная и нужная.

Наступило утро, и цех наш заполнился женщинами, которые включали столы, двигали в них пленку назад и вперед, резали, клеили — монтировали.

К нам в комнату заглядывали, удивлялись, что выглядим все нормально, а не уставшими.

Работа была закончена. Осталось только все пленки свезти в лабораторию и там отпечатать первую копию.

Но это уже дело оператора.



Индекс
70402